Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XI

N. 111 | Dicembre 2022 | ISSN 2431 - 6739

"La stranezza..." (2022) di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

L'Essenziale e il Superfluo, il Durevole e l'Effimero

Caro Direttore,
nel numero scorso avevo contristato te e gli eventuali, improbabili lettori giunti fino in fondo al mio ultimo articolo su Pasolini, illustrando le ragioni per cui il modo in cui il fenomeno "cinema", nel modo in cui viene a presentarcisi oggi non riesce più non dico a divertirmi, ma neppure a interessarmi. Fatti tuoi, potrebbe obiettarmi chiunque, tu in testa: ma vorrei approfittare, se me lo consenti, della generale pazienza per aggiungere qualcosa di più specifico.
Lo faccio infliggendo doppiamente questi pensieri all'attenzione tua e di chi mi legga, perché ***Diari di Cineclub*** me ne sembra la sede più naturale e appropriata. Non solo per il calore e l'amicizia provati in questi anni di magnifica collaborazione, per l'amicizia di cui mi hai dato ripetuta prova senza mai esserci visti una volta dal vivo (ma non finisce così, va da sé...), ma perché la specificazione *di Cineclub* mi ha fatto sentire letteralmente a casa. Mi spiego: mi sono innamorato del cinema frequentando da adolescente appunto il circolo della mia Voghera, animato tra gli altri da quel Pino Turani che sarebbe diventato un giornalista economico di fama più che nazionale. Scoprendo lì la grandezza di Eisenstein (come si scriveva allora) e di Pabst (chi lo ricorda più? *Tragedia della miniera*, *Westfront*...), ma anche di De Seta o di Zurlini, allora nel pieno della creatività. Ma del Circolo mi piacevano soprattutto... le presentazioni e le conduzioni di dibattito (un po' meno gli interventi, a dire il vero, va da sé!) da parte dei giovani milanesi che "lavoravano nel ramo" e venivano ad istruirci (la sede era il cinema parrocchiale, e l'ispirazione degli introduttori corrispondente: ma Stefano Sguinzi, Luigi Stizzi e Gaetano Stucchi ci sapevano fare).
Ecco, ho pensato che mi sarebbe piaciuto fare anch'io quella cosa lì. Cominciando, contraddittoriamente, a... scrivere di cinema sul giornalino studentesco! (Con tre articoli, il cielo mi perdoni, su *Ossessione*, *Paisà* e *Ladri di biciclette*, scoperti attraverso i manuali ma affrontati... senza averli ancora visti! Ma la passione diventava tale, come qualcuno avrebbe detto a Jonas Mekas quando nel '67 portò in giro per l'Italia il NAC, che i film non li avevo visti ma era come se l'avessi fatto!). Ma negli anni universitari, mentre approdavo all'allora quotidiano socialista (!!) *Il Lavoro nuovo* -che aveva a direttore Sandro Pertini- e alla sua settimanale pagina "dello schermo" (la verità, lo giuro) quella voglia mi riprese. Ma i dirigenti dei cineclub liguri mi dicevano che per farlo era necessario... essere qualificati. Ho bussato alle porte delle riviste nazionali specializzate solo per ottenere questa fantomatica "qualificazione". Erano altri tempi, e maestri poi amici come Edoardo Bruno, Mino Argentieri e Gaetano Strazzulla mi accolsero con temeraria facilità.
Quando, agli albori degli anni Sessanta, ascoltavo alla radio le lezioni di "Classe Unica" nelle quali Fernaldo Di Giammatteo spiegava *Come nasce un film* (per poi precipitarmi a ordinare contrassegno il corrispondente volumetto ERI dall'omonimo titolo) non avrei mai immaginato che da lì a una quindicina d'anni sarei giunto a dare del tu al severo inventore/direttore del "Castoro cinema", pervenendo anche, sotto la sua stretta quanto inflessibile sorveglianza, a fornire un ulteriore titolo al dipanarsi dell'irripetibile collana. Né tanto meno che, nella bella raccolta fuori commercio delle sue lettere ai collaboratori che Silvia Pareti assemblò poi, negli anni d'oro del nuovo Castoro milanese, l'epistola iniziale scelta sarebbe stata una diretta a me, che nell'indimenticabile serata all'Oberdan della Cineteca Italiana avrei avuto l'occasione di vederlo per l'ultima volta.
Ho attraversato felicemente gli ultimi lustri dell'era cartacea, e ho dovuto affrontare con un po' di disagio e di scetticismo l'avvento e l'irreversibile egemonia di quella digitale. La sensazione che lo scrivere tanto in libri che in periodici fosse come gettare messaggi in bottiglia nell'oceano mi ha sempre più attanagliato, e nel periodo più recente è divenuta egemone. Dal momento che ovviamente mi è sempre sembrato ovvio propormi di collaborare a testate di cui già fossi lettore, la collaborazione agli organismi on line mi è parsa ancor più problematica, e la sensazione di irraggiungibilità del lettore -probabilmente a torto- accentuata. ***Diari di Cineclub***, grazie al suo perfetto... *pdf* stampabile, è stata l'assoluta, felice eccezione. Mi ha sempre interessato fare il divulgatore delle cose che mi piacevano: sapevo di non avere la stoffa dello storico, e mi suggestionò la tesi/consiglio di Alessandro Baricco caldeggiante il fatto che il lavoro critico venisse svolto in forma anonima. Mi addolora che gli amici carissimi Lorenzo Pellizzari e Guido Fink abbiano dovuto lasciare il campo dell'esistenza prima di riuscire a mettere mano insieme a quella *Storia della critica cinematografica italiana* della quale abbiamo parlato a vuoto per troppi anni. Non sarò mai sufficientemente grato ad Angelo Humouda che ci insegnò a scoprire e ad amare il cinema muto e suggellò, con Jacob e Turconi, la nascita di quella perla assoluta che sono state e sono le Giornate del Muto di Pordenone.
Se uno depone il mouse dopo sei decenni, qualche domanda necessariamente se la fa. Quando all'inizio degli anni Ottanta Sandro Zambetti mi interpellò col suo irripetibile stile brusco, chiedendomi perché non scrivevo più niente e reclutandomi per *Cineforum* (dove mi sarei sentito a casa mia per quasi un quarantennio, fino alla forzata e dolorosa chiusura del mensile) era quasi normale che ad ogni "scheda" analitica di film importante ti arrivassero due-tre inviti da circoli di ogni parte d'Italia per andare a parlarne. Oggi quando scrivi ti sembra di parlare a te stesso, e ti viene il dubbio che ormai tra addetti ci leggiamo tra noi, se pure ancora lo facciamo. Quando con Giuliana Callegari nello stesso momento rifondammo il *Gruppo Cinema Alessandria* per proseguire idealmente il ventennio del mitico *Circolo del Cinema di Adelio Ferrero*, le prime stagioni facevano registrare tendenzialmente un migliaio di aderenti. Le attuali stagioni dei giovani amici che grazie al cielo si sono sentiti di continuare la tradizione, rilanciandosi proprio nel nome di Adelio e perpetuando il collegato Premio, che ha fatto emergere ormai decine di firme oggi prestigiose della critica militante e dell'università, vengono chiuse con soddisfazione quando le decine di tesserati si avvicinano alle dieci. La sorte amica, anche attraverso il purtroppo defunto "festival della critica" Ring!, mi ha dato modo di conoscere, acquistare e frequentare tanti amici-maestri purtroppo non più tra noi: Gianni Rondolino, Morando Morandini, Callisto Cosulich, Tullio Kezich, ancora di più Claudio G. Fava e - primo a palesarsi ma purtroppo anche ad andarsene - Enzo Ungari. Ho avuto il privilegio di lavorare a Sipario con qual personaggio straordinario e unico Franco Quadri, e purtroppo non ho seguito il consiglio quasi paterno del nostro maestro universitario e relatore delle tesi, Vito Pandolfi, che a Giuliana Callegari e a me, pur convalidandoci i richiesti argomenti (Welles e Visconti) diceva accorato: Ma occupatevi del teatro, loro e altrui, ragazzi miei, prima e poi che del cinema. Date la precedenza alle cose davvero serie. Magari esagerava un po', da quell'irraggiunto grande storico della scena che è stato (non pari, obiettivamente, la sua attitudine per lo schermo...): ma confesso che in più fasi della vita mi sono chiesto se non fosse stato il caso di dargli maggiormente retta.
A un certo punto ti fermi e tenti di fare un punto. Ti rendi conto che il cinema, da quando ad esempio è stata fatta sparire la quotidianistica, ha perso il contatto con la realtà quotidiana dell'esistenza. La critica militante sopravvive stentatamente o è costretta a convertirsi: o fai il direttore di festival, se ti interessa arrivarci e ci riesci, o cominci la lenta e sempre precaria "carriera" universitaria. Poi ti guardi intorno e ti accorgi che nei tuoi scaffali sono rimasti troppo a lungo altrettanto poco frequentati la Bibbia, Omero, il teatro e la lirica greca, e così via, arrivando almeno a Proust, a Joyce, a Thomas Mann. Per non dire dell'arte e della storia; partita persa poi la musica, bisognava cominciare da piccoli come se fosse stata il nuoto o il tennis... Il cinema ti "forma" discretamente per quanto riguarda il ventesimo secolo, ma tende purtroppo, senza averne colpa, a distrarti dal resto. Insomma, arrivi a un momento in cui il tempo corre veloce e ti fa intuire che non ne resti molto, costringendoti a compiere scelte che distinguano l'essenziale dal superfluo, il duraturo dall'effimero. Con tutta la stima e la solidarietà, oltre che la gratitudine, per chi continua e continuerà ad occuparsene, va da sé, anche se progressivamente costretto a sostituire il grande schermo della sala col simil cinema domestico (magari vasto e sensurround...), il pc o lo smarphone (sul quale guardare magari *Lawrence d'Arabia*, come sfidò una volta a fare il grande William Friedkin).
La leggenda familiare mi ha sempre tramandato che, il primo giorno di Festa della Donna del dopoguerra, il giovane ginecologo che mi aveva appena... estratto (poi divenuto luminare della sua

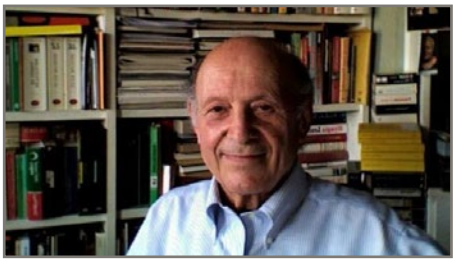
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

specialità), afferrandomi per i piedi a testa in giù, (mi) consigliò autorevolmente: "Fatti furbo!". Disastrosamente disatteso: andrà meglio la prossima volta...

Nuccio Lodato

Amici-Maestri



Gianni Rondolino (1932 – 2016)

Claudio G. Fava (1929 – 2014)

Morando Morandini (1924 – 2015)

Callisto Cosulich (1922 – 2015)

Tullio Kezich (1928 – 2009)

Enzo Ungari (1948 – 1985)

Inviati di guerra

Natalino Piras

Fare l'inviato di guerra significa entrare nel mito. Raccontare, inviare racconti dalla linea del fronte, possibilmente faccia a faccia con la morte, è come abitare il cuore del mito. Giornalisticamente parlando.

Chi sa quanti sogni sulla figura dell'inviato di guerra. Sia che questi siano popolati di eroiche morti, tutte autoreferenziali, in prima linea, senza altra arma in pugno se non un taccuino, una penna, una macchina fotografica, una cinepresa. Oppure si immagini di scampare a qualcuna di quelle morti per poter dire, al ritorno dalla guerra, come Ismaele di *Moby Dick* (1851), fiasco assoluto che prima di diventare copione di tanti film di successo decretò la fine della carriera letteraria del suo autore Hermann Melville: "...e mi sono salvato io solo per venire a dare la notizia".

In realtà, questa dizione, dal libro di Giobbe, ripetuta da diversi messaggeri, tutti portatori di brutte notizie, figura come epigrafe di un altro romanzo famoso, tradotto in molte lingue seppur non globale come *Moby Dick*. Il romanzo è *Storia di Garabombo, l'invisibile* (*Historia de Garabombo, el Invisible*, 1972) secondo della pentalogia andina di Manuel Scorza (1928-1983), scrittore e giornalista peruviano che dei fatti narrati nei cinque libri fu testimone: inviato nella guerra degli indios andini contro la multinazionale Cerro de Pasco Corporation, il nome di finzione, che pretendeva di recintare, come la legge delle Chiudende (1820) in Sardegna, le terre e i pascoli comunitari.

Ciascuno dei cinque libri di Scorza, oltre Garabombo, finisce con una strage di indios, ciascuna operata dalle truppe dell'esercito al soldo delle Multinazionali nell'America Latina di quegli anni Cinquanta-Sessanta del secolo scorso, più vicini a noi di quanto si creda.

La figura di Manuel Scorza, morto a 53 anni in un disastro aereo a Madrid, è quella del perfetto inviato di guerra, pure se quella guerra, da cui si è salvato per venire a riferire, è misconosciuta, neppure nominata nei libri di storia.

Il cantare andino è però totalmente nell'etica del racconto dell'inviato di guerra, ne comporta il rischio e il fascino, la capacità di stare, anche nel fare cronaca, con gli ultimi, gli oppressi, gli sconfitti, i perdenti.

La guerra raccontata oltre che in Garabombo in *Rulli di tamburo per Rancas* (*Redobles por Rancas*, 1970), *Il cavaliere insonne* (*El Jinete Insomne*, 1976), *Cantare di Agapito Robles* (*Cantar de Agapito Robles*, 1976), *La Vampata* (*La Tumba del Relámpago*, 1978) ribalta il leit motiv di diversi film di genere, dove la funzione dell'inviato, sia che torni dalla guerra oppure muoia sul campo, è la storia raccontata dal vincitore mai dallo sconfitto.

Passando dal romanzo al cinema, la seconda guerra mondiale (1939-1945) è la più significativa delle situazioni per tanti che hanno fatto cronaca diretta di battaglie campali, di imboscate e agguati, di attraversamenti e invasioni, di morte venuta dal mare e dal cielo. Cronaca diretta anche se questa viene narrata con personaggi inventati che però sono ricalco di altrettanti veri, reali, possibili.

La guerra in tutta la sua orribilità, nessun pathos capace di redimerla.

In *Objective, Burma!* (1945) di Raoul Walsh, una pattuglia di paracadutisti comandata dal capitano Nelson (Errol Flynn) deve attraversare la giungla birmana dopo aver fatto saltare una postazione radio giapponese. Missione compiuta, il sabotaggio della postazione radio nemica facilita di molto l'invasione della Birmania agli americani, ma adesso è la pattuglia del capitano Nelson che deve mettersi in salvo. Una situazione tipica di film - archetipo può

segue a pag. successiva

"Passaggio a Nord-Ovest" (1940) di King Vidor

segue da pag. precedente

essere *Passaggio a Nord-Ovest* (*Northwest Passage*, 1940, dal romanzo di Kenneth Roberts, 1936) di King Vidor, al tempo della guerra franco-inglese di metà '700 in Nordamerica, gli indiani crudeli, spietati, inumani, "bestie" come i giapponesi (che devono pagare l'attacco proditorio a Pearl Harbour del 7 dicembre 1941, causa dell'entrata in guerra degli americani) – dove l'attraversamento dell'orrore è la condizione indispensabile per la narrazione. Infine, in *Obiettivo Burma*! solo pochi riusciranno a salvarsi. Tra i caduti c'è il veterano inviato di guerra Mark Williams (Henry Hull), che sacrifica la propria vita per salvare altri che lui sente come commilitoni. Il capitano Nelson butta anche la mostrina del vecchio giornalista dentro l'elmetto che fa da contenitore dei nomi dei caduti in quella terribile missione.

Obiettivo Burma! È un film in bianco/nero ancora oggi magnifico, storicamente oggetto di significative contraddizioni. Errol Flynn, alcolista (morì a cinquant'anni, voleva essere sepolto con 12 bottiglie di whisky perché non gli venisse a mancare nell'aldilà, Raoul Walsh ne rispettò la volontà) era simpatizzante nazista e i nazisti sono i vinti della seconda guerra mondiale. L'autore del soggetto del film, Alvah Bessie, e uno degli sceneggiatori, Lester Cole, sono tra "i dieci di Hollywood", la prima lista nera, che nel novembre 1947, il primo della lista Dalton Trumbo il più grande sceneggiatore cinematografico di sempre, che inquisì, privò del lavoro, del nome, fece finire in carcere autori, attrici e attori colpevoli di essere comunisti o simpatizzanti nella fabbrica dei sogni dove era innaturale essere comunisti o collocati, come ideologia, a sinistra.

Stanley Kubrick sul set di "Full Metal Jacket" (1987)

Un cammeo su cosa sia l'informazione dalla linea di fuoco c'è nel film-mito *Il giorno più lungo* (*The Longest Day*, 1962, tratto dal resoconto omonimo, 1959, di Cornelius Ryan) di Ken Annakin, Andrew Marton e Bernard Wicki): racconta, ancora in bianco/nero, il 6 giugno 1944, lo sbarco in Normandia. Gli inviati di guerra li vediamo che inviano notizie, dalla spiaggia Juno, usando i piccioni viaggiatori, come incantati dalla figura burbera dal commodoro Colin Maud (Kenneth Moore) che dà indicazioni di sbarco e tenendo al guinzaglio un bulldog che chiama Winston (Churchill) con un colpo di bastone rimette in moto una autoblindo che si era arenata.

In realtà il giorno dello sbarco in Normandia è quello dell'inviato di guerra per antonomasia, Robert Capa, ungherese naturalizzato americano, già conosciuto per lo scatto del miliziano colpito a morte nella guerra civile spagnola e per le foto dello sbarco alleato in Sicilia, luglio 1943, la più famosa il vecchio pastore che con un bastone indica la direzione a un soldato.

La guerra civile spagnola (1936-1939) è un contenitore di storie di inviati, in sincronia e pure in diacronia, in flash-back e proiezioni in avanti, nella finzione che prende spunto dal terribile vero, nel documentario-ricostruito (uno per tutti *Espoir-Sierra de Teruel* (1939) di André Malraux e Boris Peskine) e nel vero che si fa romanzo di *Per chi suona la campana* (*For Whom the Bell Tolls*), molto più il racconto (1940) di Hemingway, basato su una esperienza reale, che non il film (1943) di Sam Wood con Gary Cooper e Ingrid Bergman.

Attendibile cronaca della guerra civile spagnola è il pamphlet *I grandi cimiteri sotto la luna* (1938) di Georges Bernanos, sugli orrori franchisti. Per Bernanos, cattolico che mai in tutta la sua mirabile opera perde il senso della trascendenza del Signore della Storia ma pure l'immanenza del male nella storia degli uomini, la guerra, quella guerra civile a cui concorre molta altra parte di mondo, le Brigate Internazionali su tutto, la guerra come dovere dell'informazione. Stando sul fronte per denunciare come orrore quanti altri considera continuo aggiornamento dello spettacolo della morte. C'è un archetipo visivo: *Los desastres de la guerra*, 82 incisioni in bianco/nero di Francisco Goya, dal 1810 al 1820, spietato rendiconto di tutta la barbarie, massacri e stupri, compiuti dall'armata napoleonica che invade la Spagna. Un archetipo continuamente aggiornato, passando dal bianco/nero al colore, tra fine Novecento e questo Duemila, dalla guerra civile nella ex Jugoslavia alla Siria.

Robert Capa, come le incisioni di Goya e come la scrittura Bernanos, ci lascia delle immagini da lui scattate nella spiaggia Omaha, quella americana del giorno più lungo insieme a Utah, che resteranno per sempre impresse nel cuore e nella mente di tanti. Immagini mosse come sequenza cinematografica, elmi e facce di soldati che affiorano dall'acqua.

Sempre Robert Capa nel 1948 documentò l'inizio del conflitto arabo-israeliano. Morì a 41 anni, nel 1954, in Indocina, saltando su una mina. Una storia raccontata per allusioni in *L'amore è una cosa meravigliosa* (*Love Is a Many-Splendored Thing*, 1955) di Henry King, William Holden nel ruolo del fotoreporter, Jennifer Jones in quello di una dottoressa anglo-cinese.

La guerra d'Indocina passerà poi a essere quella del Vietnam, pure questa un grande contenitore di storie cinematografiche, *Il cacciatore* (*The Deer Hunter*, 1978) di Michel Cimino, *Apocalypse Now* (1979) di Francis Ford Coppola, *Platoon* (1986) di Oliver Stone tra i più conosciuti. A raccontare l'orrore sono sempre autori americani, i vinti, la parte che nella seconda guerra risultava vincitrice.

Spiega bene questo rovesciamento di fronte Joker (Matthew Modine), reporter di guerra dopo un infernale addestramento nel corpo dei marines in *Full Metal Jacket* (1987) di Stanley Kubrick. Solo che Joker non vede la guerra come vorrebbero che la vedessero gli ufficiali al comando.

I film americani di giornalismo che mettono a nudo i meccanismi del potere del falso sul vero, ma anche del vero che riesce a smascherare il falso, molto ruotano intorno alla guerra

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

del Vietnam. Come una cronaca, una narrazione a distanza ma di grande efficacia.
Bob Woodward e Carl Bernstein sono i due cronisti di The Washington Post che innescano il caso Watergate, lo spionaggio nella sede del Partito Democratico, quanto porterà all'impeachment e alle conseguenti dimissioni di Nixon da presidente degli Sati Uniti: quello spionaggio ha voluto e organizzato. Correva

"Tutti gli uomini del presidente" (1976) di Alan J. Pakula

il 1974. L'anno successivo finisce la guerra in Vietnam, con la sconfitta dell'America. Al cinema, Woodward e Bernstein sono rispettivamente Robert Redford e Dustin Hoffman nel film *Tutti gli uomini del presidente* (*All the President's Men*, 1976) di Alan J. Pakula. Ben Bradlee invece è Jason Robards che ebbe uno dei quattro Oscar dati al film. Sintomatico che *The Post* (2018) di Steven Spielberg chiuda con l'innesco dello Watergate là dove termina la vicenda narrata. Daniel Ellsberg (Matthew Rhys) è stato cronista della guerra in Vietnam e capisce di quanto la continuazione di quel conflitto sia una sciagura per la democrazia. Diventato uomo di fiducia del Segretario della Difesa Robert Mc Namara (Bruce Greenwood), Ellsberg sottrae e divulga nel 1971 una parte di 7000 carte segrete: vi si legge di come la guerra in Vietnam poteva essere evitata, sostenuta invece da tutti i presidenti, da Truman a Nixon, Kennedy compreso, per rafforzare il ruolo e l'imperialismo americano in Indocina.

"Quarto potere" (1941) di Orson Welles

Consapevoli che si trattava di una guerra persa in partenza. Consapevoli che sarebbe costata migliaia e migliaia di vite umane. È il New York Times il primo giornale a rivelare il contenuto dei documenti segreti. Gli viene impedito di proseguire e allora subentra la concorrenza, The Washington Post, il giornale diretto da Ben Bradlee (Tom Hanks), editore Katharine Graham (Meryl Streep). Sono loro, il loro coraggio, i protagonisti del film di Spielberg. Kay Graham e Ben Bradley decidono di pubblicare i documenti segreti nonostante l'ingiunzione della Corte Suprema a non farlo. Saranno incriminati ma vinceranno la causa.
Tutto si interseca. Anche quando il mito torna alla storia del giornalismo come industria e ai giornalisti che in questa industria lavorano come persone coraggiose, che non tradiscono, non vengono meno all'etica di informare, scoprire la verità, battersi perché questa venga a galla. Film come *Spotlight* (2015) di Tom McCarthy, i cronisti del Boston Globe che indagano tra mille difficoltà e insidie sui preti pedofili sono sempre contro il *Quarto Potere* (*Citizen Kane*, 1941) capolavoro di Orson Welles su un magnate, uomo solo destinato a restare solo, della carta stampata. In *Quinto potere* (*Network*, 1976) di Sidney Lumet, Howard Beale (Peter Finch) è il primo commentatore televisivo ad essere ucciso in diretta perché responsabile di calo di ascolti. È una terribile finzione di molto inferiore a tante altre orribili realtà nel mito dei giornali.
Altre guerre che però mettono in risalto il ruolo di chi riesce a raccontarle come in presa diretta, un fronte che ne coinvolge tanti altri sia sul piano storico che in quello narrativo. Come nel film *La battaglia di Culloden* (*Culloden*, 1964) di Peter Watkins: sanguinoso scontro, il 16 aprile 1746, a Inverness, nelle Highland scozzesi. William, duca di Cumberland, figlio del re Giorgio II, mise fine al sogno di indipendenza dal trono d'Inghilterra di Charles Edward Stuart e dei suoi sostenitori, tutti passati a fil di spada. Il vincitore è passato alla storia come Billy the Butcher, il macellaio.
Il film di Watkins immagina che ci sia un cronista a seguire in diretta le fasi, il prima, il durante, il dopo, della sanguinosa battaglia. Come una didattica, non solo filmica per la ricostruzione dei fatti.
Una linea, in un film tutto da fare, che nel rapporto locale-globale, potrebbe essere seguita per mettere a racconto la Resistenza al nazifascismo, quale fu in Italia e in Europa, come unica guerra giusta.
Si ridarebbe voce a quanti quella guerra seppero raccontare come esperienza propria e altrui, il giusto e le sue contraddizioni, tra i migliori Beppe Fenoglio e Italo Calvino. Ma pure servirebbe a ridare giusta memoria a tanti inviati caduti sul campo in diverse parti del mondo in diverse guerre, alcune ancora in corso: da inviato di guerra nella Resistenza Beppe Fenoglio archetipo salvato di altri caduti da Ilaria Alpi e Miran Hrovatin a Maria Grazia Cutuli, a Marie Kolvin, a Jamal Ahmad Kashoggi, a Anna Politkovskaïa. E tante altre e altri.
Tutto questo prima che la guerra in Ucraina, saputa raccontare da inviate e inviati, con già diversi caduti sul campo, aggiornasse l'albo degli orrori.

Natalino Piras

"L'ultimo degli Stuart - La battaglia di Culloden" (1964) di Peter Watkins

Ilaria Alpi (1961 – Mogadiscio, 20 marzo 1994) inviata di guerra per il TG3 assassinata a Mogadiscio, insieme al suo cineoperatore Miran Hrovatin

La Federazione Italiana dei Circoli Del Cinema ha compiuto 75 Anni

A Granollers, in Spagna, si è svolta l'Assemblea Generale della FICC/IFFS International Federation of Film Societies, in Sicilia è previsto un incontro tra FICC e FICC/IFFS in preparazione del nuovo congresso nazionale

Marco Asunis

L'8 novembre scorso, la FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, la più longeva delle Associazioni nazionali di cultura cinematografica presenti e attive nel nostro Paese, ha compiuto la bellezza di 75 anni. Risale all'8 novembre 1947 la sua nascita, dopo che già informalmente la FICC, in Settembre, venne costituita in occasione della VIII Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, quale organismo di coordinamento per la salvaguardia del patrimonio culturale cinematografico, per la libera circolazione e la conoscenza critica della produzione filmica, per il sostegno al cinema italiano in particolare. La costituzione della FICC faceva seguito alla creazione della Fédération Internationale des Ciné-Clubs (lungo il corso del tempo definita IFFS – International Federation of Film Societies), fondata informalmente al festival di Cannes nello stesso anno grazie all'impulso dello storico e critico cinematografico francese Georges Sadoul. La Fédération Internationale des Ciné-Clubs, costituitasi ufficialmente a Parigi nel 1950, si era posta l'ambizioso obiettivo di unire le tante e diverse associazioni nazionali cinematografiche operanti nel mondo, per fare del cinema uno strumento utile e necessario volto a risvegliare una "coscienza politica rivoluzionaria e di lotta politica, sul piano estetico e su quello economico- produttivo". Sono queste le pie utopie che accompagnarono il mondo della cultura cinematografica internazionale piene di speranze dopo la fine devastante della seconda guerra mondiale, la vittoria contro il nazifascismo e la nascita di un nuovo pensiero critico, ricco di forti obiettivi politici e culturali. Con la nascita della FICC in Italia, a guidare inizialmente questo straordinario processo ci furono figure importanti come quelle del regista Antonio Pietrangeli, di Franco Antonicelli e Cesare Zavattini, che dal 1947 al 1965 furono in successione i primi da presidenti nazionali a guidare la FICC, e ancora Callisto Cosulich, Carlo Lizzani, Virgilio Tosi, Cecilia Mangini e tantissimi altri che hanno fatto parte della storia della cultura cinematografica, e non solo di questa, del nostro Paese. Come è immaginabile e riscontrabile, questi 75 anni di attività della FICC, storicamente rivolti a sviluppare un processo culturale di un nuovo pubblico cosciente e critico, hanno lasciato luci e ombre, grandi entusiasmi e momenti di ripiegamento, tutti strettamente legati ai grandi cambiamenti politici, sociali e culturali che hanno riguardato la nostra epoca.

Il campo d'azione della FICC, nel corso di questi settantacinque anni, si è perciò articolato seppur nelle sue differenti fasi storiche in un'attività costante di autoformazione e organizzazione del pubblico, in una opera di promozione della cultura cinematografica per "un nuovo pubblico". L'organizzazione del pubblico ha assunto in questo percorso un valore fondamentale, un fine e un mezzo capaci di costruire condizioni formative attraverso conoscenze e coscienze nuove, per sviluppare forme di autentica e autonoma capacità critica in un quadro generale e universale di difesa dei diritti del pubblico, in quanto soggetto autonomo e depositario di propri diritti specifici. E' su questa strada che nel 1987 si approva al 26° Congresso della FICC/IFFS a Tabor, nella ex Cecoslovacchia, in un contesto storico di profondi cambiamenti nel sistema audiovisivo (e per diversi aspetti di "disumanizzazione" complessiva del mondo della comunicazione), la Carta dei Diritti del Pubblico, cosiddetta Carta di Tabor, incentrata su dieci specifici articoli. Alla guida di quell'Assemblea come presidente, già presente ai congressi precedenti di Helsinkj e l'Avana, vi era Carlo Lizzani, con una delegazione italiana della FICC composta dal toscano pedagogo Filippo Maria De Sanctis e dal sardo fondatore della Cineteca Sarda Fabio Masala. In quegli anni alla guida della FICC vi era il compianto Riccardo Napolitano, che dal 1972 aveva sostituito alla guida della Federazione il già citato Filippo Maria De Sanctis. E' sulla base di questi principi ideali e nel ricordo delle battaglie generose di queste straordinarie figure storiche, che viene rilanciato nel 2017 a Cagliari, in Sardegna, un comunicato comune in occasione del 70° anniversario della nascita delle due Federazioni, FICC italiana e FICC/IFFS internazionale. Insieme ai membri del direttivo nazionale e ai presidenti dei centri regionali della FICC italiana, parteciparono a tale incontro delegati provenienti dalla Catalogna, Ecuador, Messico, Brasile, Burkina Faso e Russia. E' in questo contesto che fu approvato un documento congiunto che stigmatizzava i nuovi indirizzi della nuova Legge italiana su cinema e audiovisivo (che già ***Diari di Cineclub***, ebbe modo di evidenziare)[1], che rischiavano di cancellare con un

Membri della Federazione Internazionale dei Cineclub a Granollers (2022)

FICC
Federazione Italiana dei Circoli del Cinema

segue a pag. successiva

FICC –Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, riunitisi in occasione dei 70 anni della sua costituzione congiuntamente con una delegazione FICC/IFFS –International Federation of Film Societies (attualmente presente in 27 paesi dei diversi continenti), hanno analizzato le criticità della nuova legge sul cinema e audiovisivo italiana, in cui ai fini di una più razionale ed efficace distribuzione degli incentivi e dei contributi statali nelle attività di promozione cinematografica e audiovisiva, non si riconosce alle Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica il loro ruolo storico e contemporaneo di essere rappresentanti del pubblico nell'attività primaria di formazione culturale cinematografica e che da 70 anni sono impegnate nella promozione e valorizzazione artistico culturale ed estetica del patrimonio cinematografico italiano e del nuovo cinema (opere ritenute cosiddette "difficili" per il mercato).

In occasione della tre giorni di incontro, i delegati presenti della IFFS (Catalunya, Ecuador, Brasile, Messico, Burkina Faso, Russia) hanno evidenziato il progredire delle proprie esperienze nazionali, interculturali e di cooperazione, che vedono: – in Catalunya il riconoscimento della natura giuridica del cineclub nella legge regionale della Federazione catalana; – in Ecuador la legge sulla cultura, approvata il 30 dicembre 2016, promuove e finanzia attraverso il suo Sistema Nazionale di Cultura, l'Istituto per lo sviluppo delle arti, l'innovazione e la creatività nonché l'Istituto di cinema e creazione audiovisuale. In particolare nell'art. 102 riconosce esplicitamente i diritti del pubblico; – in Brasile è in vigore una legge sul cinema che riconosce il ruolo svolto dalle Associazioni di Cultura Cinematografica; – in Messico la legge sulla cultura in vigore dispone all'articolo 19 il riconoscimento giuridico dell'associazionismo cinematografico. Attribuisce inoltre un ruolo fondamentale all'Università di Città del Messico che funge da catalizzatore per tutte le iniziative relative sia all'associazionismo cinematografico che alla formazione del pubblico; – in Burkina Faso la legge sul cinema attribuisce il riconoscimento giuridico del ruolo dell'associazionismo cinematografico. Da tre anni su richiesta della Federazione dei Circoli del cinema è stata introdotta nella legge la formazione del pubblico dentro le scuole; – in Russia la legge sul cinema riconosce giuridicamente il ruolo svolto dalla Federazione dei Circoli del Cinema russi.

A conclusione dell'incontro, le operatrici e gli operatori culturali della FICC con i rappresentanti della FICC/IFFS sottolineano l'inadeguatezza dell'attuale "Disciplina del cinema e dell'audiovisivo" italiana rispetto alla formazione, alla ricerca e alla crescita della coscienza critica del pubblico e alle azioni inclusive e di coesione sociale svolte da 70 anni dalla rete dei Circoli del Cinema della FICC. Si auspica che nella fase di scrittura dei decreti attuativi si intervenga concretamente per limitare i danni e colmare le lacune della nuova legge.

Per la FICC e la FICC- IFFS: Marco Asunis (Presidente), Julio Lamana (Segretario Generale)

1 (***Diari di Cineclub,*** *n. 44, Novembre 2016) Cagliari. Ottobre, 2016. Le operatrici e gli operatori della*

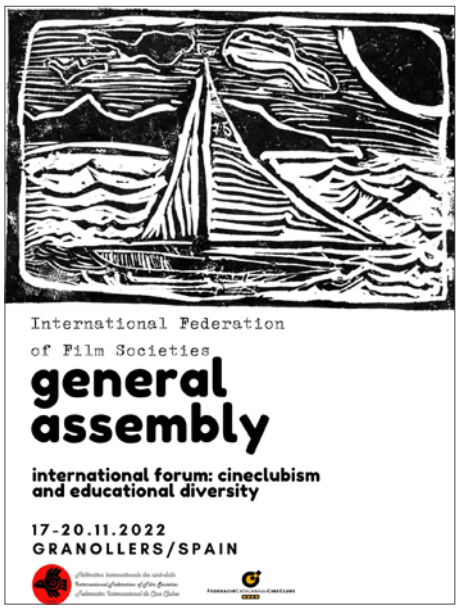
Fédération internationale des ciné-clubs
International Federation of Film Societies
Federación Internacional de Cine Clubes

segue da pag. precedente

solo colpo di spugna tutti i diritti acquisiti dall'associazionismo culturale cinematografico presenti nella passata legge sul cinema. Dopo gli anni di desertificazione delle attività dello spettacolo cinematografico causate da-

Un momento dei lavori dell'Assemblea Generale di Granollers (Spagna, comunità della Catalogna. Nov. 2022)

gli effetti della pandemia da COVID 19 e dalle risultanze restrittive di una legge ancora piena di penalizzanti contraddizioni, FICC e FICC/IFFS vivono il tempo presente con spirito attivo e di rilancio della loro storia nel ricordo comune del 75° anniversario della loro nascita. La Federazione italiana ha messo in programma, tra il 16 e il 21 di questo mese, in Sicilia, a Modica e Messina, una serie di manifestazioni culturali cinematografiche volte a ricordarne l'evento. Oltre alla presenza di dirigenti e operatori culturali della FICC italiana, al momento è prevista anche la partecipazione di alcuni rappresentanti della FICC/IFFS: il presidente Joao Paulo Macedo, il Segretario Generale Gabriel Rodriguez, il serbo di Belgrado Dragan Milinkovic, esperto in cultura cinematografica pedagogica per ragazzi, e il catalano Julio Lamana Orozco, che avrà occasione di presentare in anteprima assoluta in Italia il suo recentissimo film documentario realizzato con Ricardo Perea, *Davanti a uno specchio scuro*, sulle drammatiche vicende legate alla storia recente di guerra intestina e di droga in Colombia. Questo specifico momento programmato in questo mese di Dicembre in Italia, è stato preceduto dall'Assemblea Generale della FICC/IFFS svoltasi a Granollers, in prossimità di Barcellona, dal 17 al 20 novembre appena passato. Hanno partecipato a questo incontro internazionale, in qualità di delegati della FICC italiana, chi vi scrive e la vice presidente Tiziana Spadaro. Un incontro molto partecipato che ha visto in presenza e in collegamento video diversi rappresentanti provenienti dall'Europa, dall'Asia, Africa, Centro America e America del Sud, perfino dalla Nuova Zelanda. Giornate di lavoro e di incontri molto intensi che hanno spaziato dai rapporti tra il cinema e la formazione, sul rapporto tra il cinema e i giovani, sulle relazioni tra i ragazzi, il cinema e la scuola; con tavole rotonde che hanno riguardato lo sviluppo della formazione culturale cinematografica e il ruolo fondamentale dei circoli del cinema nel mondo e con proiezioni cinematografiche con tanto di dibattito sulla memoria cinematografica catalana, attraverso film come *Vida en sombras* del regista spagnolo Llorenc Llobet-Gràcia. L'Assemblea Generale ha registrato nella sua parte specificamente congressuale l'approvazione dell'intervento di apertura del segretario uscente Joao Paulo Macedo, delle relazioni informative dei responsabili delle aree di lavoro, che hanno aperto la discussione avendo in prospettiva iniziative e progetti per il nuovo mandato. Con l'elezione del nuovo Comitato Esecutivo si è riconfermato in generale il precedente quadro dirigente con i segretari dei gruppi, i responsabili dei settori di lavoro e, in particolare, dell'ufficio di Presidenza; rieletti il presidente Joao Paulo Macedo (Portogallo), il vice Presidente Lazaro Alderete (Cuba) e il Segretario Generale Gabriel Rodrigues (Messico). In tale contesto assembleare è stata riconfermata la presidenza onoraria al regista iraniano Kamran Shirdel oltre all'approvazione de *La Carta di Granollers*[2], che sulla linea de *La Carta dei Diritti del Pubblico di Tabor* rappresenta l'indirizzo delle politiche culturali della FICC/IFFS per l'immediato futuro.



75 anni Federazione Internazionale dei Cineclub, Film Society Anniversary International Federation of Film Societies. Locandina a cura di Gabriel Rodrigues (Messico)

Marco Asunis

2 *Carta dei circoli del cinema di Granollers*

Riuniti a Granollers, Barcellona, Spagna, dal 17 al 20 novembre 2022, i rappresentanti di federazioni nazionali, circoli del cinema, associazioni e gruppi, sotto l'egida della FICC/IFFS - Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema, nel quadro del 75° anniversario della sua nascita, con il sostegno speciale della Federazione Catalana dei Circoli del Cinema e del Cineclub Granollers, celebrano l'Assemblea Generale alla FICC/IFFS da dove firmano questa lettera d'intenti.

Lasciandoci alle spalle l'emergenza sanitaria che ha sconvolto l'umanità, chiediamo ai governi dei nostri Paesi di promuovere i diritti umani e di garantire i diritti alla vita, all'alimentazione, alla salute, all'istruzione, alla cultura, all'arte e all'uso sociale di Internet, l'Assemblea Generale FICC/IFFS ratifica il ruolo centrale dei circoli del cinema nella vita culturale delle scuole, università, comunità, città, paesi e quartieri.

Rivendica l'internazionalismo come forma di solidarietà che unisce e celebra le diversità culturali. Intende il cinema come mezzo di comunicazione e formazione legato alla sfera pubblica, il circolo del cinema come strumento formativo e di promozione nelle sale cinematografiche nazionali. Riconoscendo, pertanto, l'importanza fondamentale nel formare identità personali, diversità e soggettività individuali e collettive, l'Assemblea Generale FICC/IFFS sollecita la valorizzazione dell'arte cinematografica attraverso:

1. *un collegamento stretto con i sistemi formativi, le pubblicazioni cinematografiche, festival, i canali televisivi pubblici e le accademie di cinema, tali da permettere gli scambi nei Paesi e consentire la presenza dell'associazionismo culturale cinematografico alle scelte delle politiche culturali nazionali ed internazionali;*
2. *la promozione di leggi e regolamenti sulla formazione che consentano l'applicazione di politiche pubbliche educative negli spazi formativi e nei media pubblici;*
3. *la creazione e la diffusione di pubblicazioni culturali cinematografiche, utili per l'uso in associazioni autoformative a tutti i livelli, nonché per lo sviluppo di operatori per la formazione e le politiche educative;*
4. *l'implementazione di regole e protocolli di intesa che accrescano l'alfabetizzazione audiovisiva, l'allargamento dell'uso dei siti Internet al fine di riunificare tutto il patrimonio disponibile e le risorse per promuovere l'analisi estetica, culturale e sociale del cinema.*
5. *la realizzazione di nuovi incontri con al centro i temi della formazione, dell'associazionismo e dei circoli del cinema;*
6. *la promozione della ricerca, dello studio e delle pubblicazioni sulla storia, sul lavoro e sulle informazioni dei circoli del cinema, al fine di caratterizzare e valorizzare la loro importanza e il loro valore nelle comunità;*
7. *la promozione della storia dei popoli indigeni, afroamericani, delle comunità di base, dei Paesi africani e asiatici, riconoscendone la loro importanza storica e contemporanea.*

Firmatarii: Marcela Aguilar (Colombia), Ander Gisasola (Païs Basco-Spain), Antonio Costa Valente (Portugal), Emma Fernández López (Catalunya-España), Raivo Olmet (Estonia), Philipp Aubel (Germany), Lázaro Alderete (Cuba), Günther Kinstler (Germany), Olga Iglesias Jodar (Catalunya-España), Dragan Milinkovic (Serbia), Gabriel Rodríguez Álvarez (México), Pablo Sancho Par's (Catalunya-España), Lucía Gajá Ferrer (México), Golam Rabany Biplob (Bangladesh), K.P. Pathak (Nepal), Julio Lamaña Orozco (Catalunya), Marco Asunis (Italia), João Paulo Macedo (Portugal), Laura Godoy (Ecuador).

La rivoluzione di King Terry, l'apologia del brutto ma bello

Ali Raffaele Matar

Love Life, unico film giapponese in concorso alla settantanovesima Mostra del cinema di Venezia, che si è tenuta dal 31 agosto al 10 settembre scorso, deve il titolo all'omonima canzone di Akiko Yano uscita nel 1991. A svelarlo è il regista stesso, Fukada Koji, nel catalogo ufficiale del festival: "Penso a questo film da quindici anni, sempre con la voce della cantante Akiko Yano che mi risuona nella mente. Questa canzone, che parla di amore e profonda solitudine, è stata la vera origine del film". Potrebbe stupire sapere che una diva sconosciuta in Occidente sia fonte di ispirazione continua per gli artisti della nuova e vecchia guardia. Eppure, sebbene poco nota fuori dai confini nipponici, a distanza di più di quarantacinque anni dal debutto discografico, la cantante di Love Life dall'inconfondibile timbro fanciullesco, resta ancora un'amatissima – nonché richiestissima – star in tutto il Giappone. Gli appassionati dello Studio Ghibli ricorderanno di certo l'allegra e coltissima soundtrack composta dalla Yano per il penultimo film di Takahata Isao, *Tonari no Yamada-kun* (1999). Ex moglie del celeberrimo Ryuichi Sakamoto, Akiko Yano nel corso dei decenni non ha smesso di collezionare sontuose collaborazioni con gli artisti più disparati. Da Haruomi Hosono e Pat Metheny, all'eclettico King Terry, autore della folle copertina di *Tadaima* (1981), pubblicato in Europa soltanto di recente, quarant'anni dopo, grazie all'etichetta francese Wewantsounds. Quando si scontrano e incontrano simili titani, viene spontaneo chiedersi chi, tra i due, abbia ottenuto maggior profitto da una simile collaborazione. Indubbiamente meno celebre di Akiko Yano, King Terry (alias Teruhiko Yumura) non è meno leggendario della sua conterranea, ma in un altro campo: quello grafico. Basterebbe notare che Yumura ha il vanto di essere il fondatore della corrente heta-uma, una sorta di filone dell'art brut giapponese che fonde elementi della cultura trash americana con un tocco fortemente parodico e dissacrante. Esattamente come per l'art brut francese, anche lo heta-uma di Yumura prende forma dall'impellente desiderio di esprimersi ad ogni costo, anche (anzi, soprattutto) senza la giusta tecnica o il bagaglio culturale che ci si aspetterebbe da un illustratore professionista. "Disegnare tecnicamente bene, da solo, non significa nulla". I termini che compongono il nome della corrente, heta e uma – letteralmente "scarso ma eccellente" – rappresentano un ossimoro che inneggia al bello che c'è nel brutto. Un "brutto" tratto, volutamente ed eccessivamente approssimativo e infantile, quasi a voler rifiutare l'imposizione sociale che spinge chiunque a voler crescere, migliorare, competere, produrre e fatturare e, dunque, in definitiva, annullarsi. L'estetica anarchica di King Terry si riversa perfettamente nei contenuti provocatori al centro delle storie a fumetti realizzate dall'autore, a margine della sua occupazione principale come grafico e illustratore: trame spesso deliranti, grottesche ed ammiccanti, figlie di quegli anni Settanta caratterizzati da una sfrenata voglia di sperimentare e differenziarsi dai canoni imposti dall'editoria di massa. Il nome di Yumura è indissolubilmente legato a Garo, la rivista di fumetto avant-garde per eccellenza, nata nel 1964 per volontà di Shirato Sanpei e Nagai Katsuichi, sotto l'effige dell'anticonformismo, per la quale King Terry ha realizzato per decenni centinaia di copertine con il suo tipico stile grezzo, statico, acido e coloratissimo. Alcune delle sue illustrazioni per Garo traggono notoriamente ispirazione dai lavori di Andy Warhol e Roy Lichtenstein, per poi alterarli e tramutare il concetto di pop art – sempre più elitaria, esposta com'era, in quegli anni, nelle gallerie più prestigiose di tutto il mondo – in qualcosa che ricordasse il contenuto delle zine underground americane ed europee, che gridavano libertà e voglia di rivalsa. Altro tema cardine della poetica grafica di King Terry è il connubio tra stilemi occidentali e orientali, individuabile anche nella doppia copertina realizzata per *Tadaima* di Akiko Yano, dove da un lato i personaggi sono ritratti in abiti occidentali in un setting da tipico salotto elegante, mentre nell'altro indossano tutti e tre un kimono e fanno inchini, all'interno di uno spazio con tatami, shoji e maneki neko. È, dunque, possibile affermare senza esagerazione che Yumura sia stato, fondamentalmente, il primo graphic designer al mondo ad aver abbattuto del tutto le barriere culturali tra Oriente e Occidente, con un ingegno minimalista e un fervore politico che si fa beffa degli eleganti tecnicismi di artisti e grafici contemporanei come Tadanori Yokoo. Non a caso, Yumura ha sempre scelto di firmarsi con diversi pseudonimi americanissimi: da King Terry a Terry Johnson e Flamingo Terry. Pur con la chiusura definitiva di Garo, King Terry ha continuato a disegnare e reinventarsi. A partire dal 1995, viene ingaggiato dal celebre Eguchi Hisashi, autore di *Stop! Hibari-kun*, per illustrare le copertine di Comic Cue, rivista annuale a fumetti pensata come una sorta di contenitore di omaggi e parodie, realizzate sia da autori celebri che emergenti. Ancora oggi, superata la soglia degli ottant'anni, Re Terry non accenna ad abbandonare i suoi pennarelli colorati e partecipa continuamente a varie iniziative legate al mondo del manga alternativo, come *Kataoka Yoshio Comic Show*, che raccoglie storie autoconclusive realizzate sia da Yumura che da altri autori e autrici underground filo-occidentali come Moriizumi Takehito, Yamada Sansuke e Yamamoto Miki. In pochi hanno scritto e parlato di King Terry. Eppure, il suo apporto al mondo dell'arte alternativa è ancora vivo e vegeto nelle menti e nelle mani di centinaia di altri artisti, come Nemoto Takashi, Ebisu Yoshikazu e Hanakuma Yusaku, sicuramente più celebri a livello globale, ma meno brillanti di un genio come lui. Sarebbe anche ora che l'altezzosa editoria commerciale riscoprisse la bellezza che si cela nella naturalezza del brutto.

Retro di Tadaima, album di Akiko Yano

Copertina di Tadaima, album di Akiko Yano

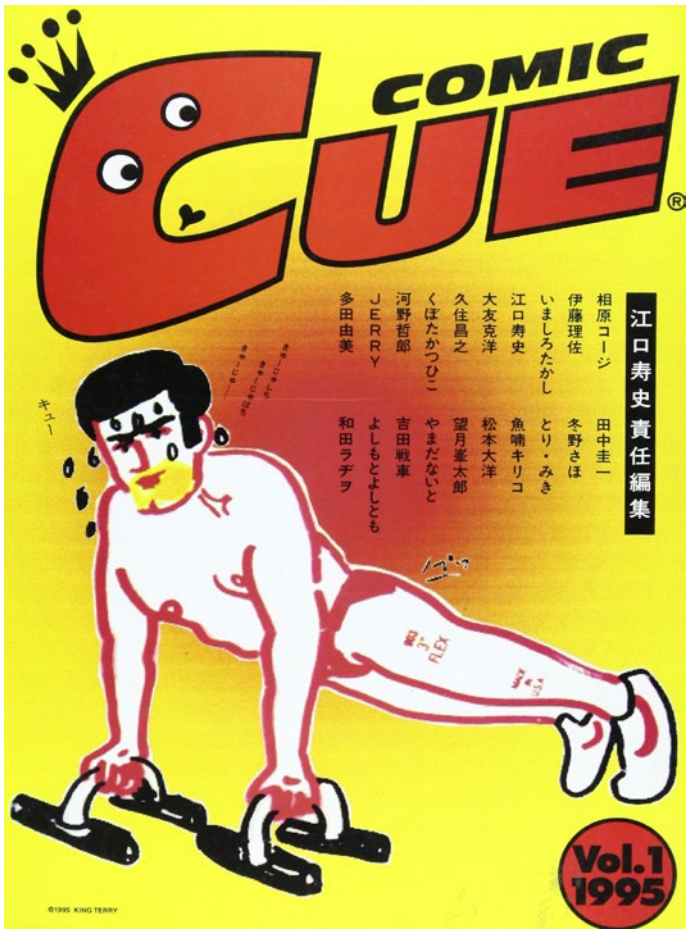
Ali Raffaele Matar

segue a pag. successiva con 4 illustrazioni

Segue da pag. precedente

Copertina di un numero di Garo del 1984

Poster promozionale per Tadaima di Akiko Yano



Copertina del numero 1 di Comic Cue

Copertina di un numero di Garo del 1982

Ma nuit (2021) di Antoinette Boulat

Maria Antonietta Fenu

Ma nuit è il primo lungometraggio di Antoinette Boulat, che esordisce nella regia dopo una lunga esperienza come *casting director*. L'autrice ha lavorato in oltre 120 film a fianco di nomi come Sofia Coppola e Lars Von Trier e ora il suo film approda nelle sale italiane in lingua originale, con sottotitoli.

Ma nuit, la mia notte, è stato presentato alla sezione *Orizzonti* del Festival di Venezia 2021 e ha poi conseguito il **Premio *Diari di Cineclub*** al ValdarnoCinema Film Festival 2022. Tale riconoscimento della giuria di qualità è stato attribuito per la speciale sensibilità e delicatezza dell'autrice nel rappresentare un'importante fase della vita come il laborioso passaggio dall'adolescenza alla dimensione adulta. L'opera infatti, secondo la motivazione, coglie con inusuale profondità le paure, le lacerazioni, i lutti simbolici e il difficile percorso di indipendenza interiore al quale tale processo approda. Marion (Lou Lampros) ha compiuto diciotto anni e ha ottenuto un primo lavoretto stagionale. È inizio estate e la ragazza è ripresa di spalle mentre si accinge ad attraversare un caotico crocevia di Parigi. La scena è girata in prossimità della Chiesa di Saint Julien l'Ospitalier, nel pittoresco quartiere latino, mentre dal fondo del fragore automobilistico emergono suoni incalzanti di sirene che inducono una diffusa allerta. Sullo schermo intanto leggiamo le parole di Joan Didion: *Chi ha perso qualcuno da poco ha un'aria particolare, riconoscibile solo da coloro che l'hanno letta sul proprio volto*.

C'è dunque un immediato riferimento alla perdita, con una allusione a recenti e generali traumaticità, che nel film arriva attraverso messaggi simbolici di ordine plurisensoriale: segnali cautamente evocatori di un'epoca e di una città ancora in lutto, nel tempo a seguire degli attentati di Parigi.

Marion in tale atmosfera porta nel cuore un suo dramma personale che esploderà poi a casa in quella giornata particolare: è la ricorrenza del compleanno di Alice, la sorella morta cinque anni prima, anche lei di diciotto anni, che ha lasciato un trauma familiare gravemente irrisolto.

La perdita di un figlio, ha commentato Antoinette Boulat in una intervista, è riconosciuta dalla società come una disgrazia apicale, peggiore della perdita di un padre, di una madre, di un marito. Ma poco spazio si dà in tali casi alla compromessa funzione genitoriale che dovrebbe permanere, nonostante tutto, verso gli altri figli, i quali comunque affrontano il compito di crescere. E infatti la madre di Marion è ferma a confrontarsi con angosce inelaborabili che la vedono ancora protesa a chiedere aiuto per sé dall'ambiente, toccando il fondo di un dolore che la rende priva di risorse nel suo ruolo genitoriale. Marion sebbene fragilizzata dalla vicenda di lutto però è viva, è una figlia intelligente, è una ragazza che domanda di crescere sebbene relegata col suo dolore in una troppo impietosa solitudine.

In famiglia dopo si disvela la criticità dello scontro tra madre e figlia. Questo porterà Marion ad abbandonare piangendo la casa, a spezzare d'un colpo i legami dell'infanzia, per intraprendere un cammino solitario, fisico e psicologico, che la vedrà girovagare senza meta per le strade di Parigi per un'intera notte. Sarà, quella lunga notte, la *sua* notte, ovvero il tempo psichico necessario a rivisitare i legami antichi dell'adolescenza per non riconoscerli più come suoi e dunque per affrontare l'ignoto, il registro dell'imprevedibile e della libertà che nel bene e nel male conduce comunque a incontri maturativi, a esperienze trasformative e a una più completa identità adulta.

Ma nuit è un film forse autobiografico e di certo pensato molto lungamente. È girato con padronanza stilistica, in un registro di costante eleganza, ricco di temi e sfumature che rivelano una matura consapevolezza anche sul piano della psicologia. È un film con voluta prevalenza del *sensoriale*, luci, colori e suoni, rispetto all'uso della parola che è introdotta selettivamente in pochi preziosi momenti, ma tutti sempre con alto impatto poetico. Pensiamo ai versi scritti da Marion in memoria della vita spezzata della sorella, o il dialogo con la guardia medica notturna dell'ospedale, (Maya Sansa) che medica la ragazza e l'ascolta con pacata disponibilità, restituendole anche il senso della funzione del prendersi cura che è racchiuso nell'espressione: *Ti voglio bene.* Una frase italiana comune, semplice, del tutto diversa dal francese *Je t'aime.*

Infatti *Ma nuit* non è una storia d'amore, ma parla dell'amore.

La regia usa inquadrature che da principio arrivano come note impressioniste, come pennellate agili e asciutte, secondo la migliore tradizione del cinema francese anni sessanta. Via via che la storia procede poi si allentano e si ammorbidiscono per entrare alla fine con i primi piani nel vivo degli animi e nella profondità dell'incontro.

Nel progredire cauto della loro intesa Marion e Alex, (l'israeliano Tom Mercier), il ragazzo più grande che l'ha notata in discoteca cogliendo una similarità e una vulnerabilità da proteggere e rispettare, sono via via ritratti dalla Boulat in chiave sempre più olimpica, se così si può dire, nella delineazione squisitamente sensuale dei rispettivi tratti giovanili, nelle espressioni di complementarità del maschile e del femminile, nell'incrociarsi dei profili eleganti e perfetti, nelle combinazioni degli sguardi trasparenti, così che si ha un rimando involontario alla classicità dell'arte greca, alla bellezza della nudità dei volti (non ci sono tatuaggi, piercing, trucchi, ornamenti, tinture) che evocano in qualche modo l'ideale del *kalos kai agathos*, ovvero il connubio di bello e buono, di platonica, ellenistica memoria. Siamo agli antipodi del James Dean di *Gioventù bruciata*, o dei protagonisti di *Belli e dannati* di Francis Scott Fitzgerald, e nel registro di pura armonia anche estetica si concretizza una rappresentazione della gioventù contemporanea che contempla la presenza di nuovi eroi; eroi dotati dei poteri e dei superpoteri dell'intelligenza e della sensibilità, il cui primo scopo è la libertà.

È un positivo messaggio di speranza che piace molto al pubblico e che fa bene al cuore.

Maria Antonietta Fenu

segue a pag. successiva con intervista alla regista

Ma nuit. Intervista alla regista Antoinette Boulat

Dopo aver conseguito il premio di Qualità della Giuria di ***Diari di Cinecub***, la cui motivazione evidenzia la sensibilità psicologica dell'opera e la profondità nel trattare il tema del transito dall'adolescenza alla dimensione adulta, per concessione della distribuzione NO. Mad Entertainement il film *Ma Nuit* è stato proiettato a Roma, in anteprima nazionale, come momento inaugurale del Cineforum ARPAD (Associazione Romana per la Psicoterapia della Adolescenza), che è dedicato a docenti e allievi delle scuole di specializzazione in psicoterapia. Per tale occasione la regista ha risposto a quattro domande di taglio psicoanalitico, che volentieri pubblichiamo. Il testo è la libera traduzione di quanto registrato in un video esclusivo

Ringrazio infinitamente per l'interesse che mi accordate. L'idea di farmi delle domande specialistiche sul mio lavoro *Ma Nuit* è molto carina. Cercherò ora di rispondere.

All'inizio del film una giovane ragazza è ripresa di spalle, in attesa di attraversare un crocicchio caotico e rumoroso di Parigi. Sentiamo delle sirene che si avvicinano e che comunicano emotivamente un senso di allarme. Alla fine Marion passa felicemente da un marciapiede all'altro. Questo movimento fisico di passaggio da un punto ad un altro punto del tragitto personale predispone inconsciamente lo spettatore al tema svolto poi dal film: l'attraversamento psicologico di una tappa evolutiva molto importante della vita che è l'ingresso nella dimensione adulta. È la fine tutt'altro che semplice dell'infanzia e dell'adolescenza. Si chiudono i vecchi legami e si comincia con un assetto nuovo di indipendenza. Era presente questo aspetto, nella la sua intenzione, quando ha girato?

Marion all'inizio è ripresa nel centro del crocevia a *Saint Julien l'Ospitalier* e la situazione di lutto è evocata dalle sirene. Ho voluto fare un film dove le immagini e i suoni lavorano il più possibile sul piano sensoriale. Con le sirene non è evocato soltanto il lutto privato di Marion, bensì c'è di mezzo anche il lutto di un' intera epoca e il lutto di un' intera città, Parigi.

Il traumatismo della situazione emerge dalle sirene, che richiamano gli attentati di Parigi, appunto; al contrario un silenzio effrattivo avrebbe rimandato al tempo del Covid.

Marion comunque non è un personaggio depresso bensì vitale: è portatrice anche di aspetti positivi, innovativi, di voglia di vivere. Il film parla dunque di una eroina moderna che ha il superpotere della sensibilità e della intelligenza, di cui Marion è dotata. Oltre all'aspetto doloroso Marion è portatrice di valenze costruttive, innovative. Deve trovare chi sia in grado di capire. È per indicare questo che ho riportato, all'inizio, i versi di Joan Didion presenti in: *L'anno del pensiero magico* . Ecco la citazione:

"Chi ha perso qualcuno da poco ha un'aria particolare, riconoscibile soltanto da chi l'ha già letta sul proprio volto".

In ogni modo Marion è anche rappresentata come una qualunque giovane ragazza di oggi.

Alice, apprendiamo, la sorella di Marion, è morta all'età di diciotto anni, cinque anni prima. Aveva al tempo la stessa età di Marion. Il giorno dell'anniversario del suo compleanno vediamo la madre, circondata da conoscenti e parenti, che non ha superato affatto la perdita, il lutto. Questa madre sofferente sembra voler trattenere Marion vicina a sé nel dolore, in un invischiamento che ne blocca la crescita. Ma la ragazza esasperata va via di casa, senza niente, senza neppure il cellulare e inizia un suo solitario cammino. Possiamo vedere in questo tema del lutto anche una metafora di quanto noi psicoanalisti riscontriamo spesso nella clinica: l'ingresso dei figli nella dimensione adulta è per molti genitori un lutto interiore, quasi una morte dei figli stessi, ovvero la morte dei figli bambini, e non un passaggio evolutivo verso l'indipendenza di cui potrebbero essere fieri?

Antoinette Boulat

La scena girata in casa di Marion è molto importante. Agli occhi della gente, dei parenti, degli amici, della società, il lutto più grave è sempre la perdita di un figlio, di un bambino rispetto alla perdita di un padre o di una madre. Dunque ho voluto rappresentare il lutto della madre che prende tutto lo spazio col proprio dolore lasciando sola Marion, di fronte al compito di crescere. La madre ha una sofferenza molto invasiva mentre invece dovrebbe sostenere la figlia adolescente, esercitando la giusta funzione genitoriale. Il suo dolore e la sua angoscia funzionano come un vaso comunicante fragilizzando la figlia, come spesso accade in queste disgrazie.

Nel camminare in strada quella notte Marion ha un attacco di panico: cade e si ferisce. Il medico dell'ospedale in PS le cura il taglio, ma l'ascolta anche, e le parla, e le spiega cosa significa in italiano: "Ti voglio bene". È molto diverso il senso di Ti voglio bene, da Je t'aime. È un modo per segnalare come nell'amore non ci sia solo l'eccitazione, il desiderio, i sensi, ma anche la solidarietà, l'alleanza, il prendersi cura l'uno dell'altro, l'empatia. La dottoressa (Maya Sansa) le dice in sostanza: "Io per te ci sono" . È questo il suo concetto di amore?

Ma nuit non è una storia d'amore, ma una storia di incontri. Marion nella *sua* notte sperimenta la libertà. Quando si è soli si vive il dramma diversamente rispetto a quando qualcuno lo si condivide. *Ma nuit* è un film che riflette molto sulla paura perché oggi è molto importante il confronto con la differenza, con la diversità. Ma al tempo stesso l'incontro con qualcuno che ha vissuto le tue stesse cose, in cui ti riconosci, ti aiuta a crescere e a riflettere. Marion dopo il distacco dai soliti oggetti della adolescenza – gruppo dei pari, famiglia - incontra qualcuno, come la dottoressa o Alex, che ha la maturità psicologica per capire la sua situazione interiore e quindi la aiuta a superare le paure. Il film parla di amore in generale, ed è un film centrato principalmente sull'Incontro.

Nel film i due protagonisti sono privi degli ornamenti prediletti tra i giovani: trucchi, piercing, tatuaggi, collanine, tinture, abbigliamenti di grido. Marion e Alex indossano un jeans e una maglietta. I loro volti puliti sono inquadrati sempre più lungamente, in varie prospettive, man mano che la storia evolve. Sono ripresi nella loro classicità senza tempo, che rimanda alla bellezza della scultura greca , Hermes, Venere Cnidia, e al concetto platonico di Kalos kai Agathos. Bello e buono. Niente che ricordi James Dean di Gioventù bruciata, o Belli e Dannati di F. Scott Fitzgerald.

Questo è il suo quadro della gioventù contemporanea e il suo messaggio di speranza, oggi?

Non volevo assolutamente fare un *cliché* della gioventù odierna, caratterizzando i protagonisti, in un senso o nell'altro, ma piuttosto un film più universale possibile, un film soprattutto di verità.

Il film dunque non è né classico né moderno. Però c'è un qualche riferimento alla Mitologia. La mitologia parla di Eroi che attraversano insieme un trend di infinito di avventure. La gioventù è un'avventura e io ho molta speranza sulla gioventù, in effetti. I giovani oggi si fanno molte domande su tutto quello che non va nel mondo e cercano delle risposte perché è necessario riflettere e confrontarsi molto su una società violenta, come questa. Ma non è un film di stampo sociologico. Ho soprattutto voluto alimentare, documentare, l'utilità, la necessità del confrontarsi. Del resto, se non si conosce e affronta la paura, in profondità, non si conquisterà mai la libertà. Marion e Alex hanno come strumenti i poteri e i superpoteri della sensibilità e della intelligenza. *Ma nuit* propone effettivamente e sviluppa una tesi di totale speranza.

Spero di aver un po' chiarito. Grazie ancora della vostra attenzione.

Intervista e traduzione di Maria Antonietta Fenu

Corsage. L'imperatrice Sissi, incatenata e ribelle

Àngel Quintana

Tra il 1955 e il 1957, quando il cinema austriaco era diventato una entelechia, cioè una realtà che aveva raggiunto il suo pieno sviluppo nel settore, un regista di nome Ernst Marishka aveva diretto una trilogia sull'imperatrice Elisabetta d'Austria, nota come Sissi, che in quel tempo divenne la serie di film in lingua tedesca più vista al mondo. Fu Romy Schneider a impersonare una giovanissima Sissi, che proveniente dalla Baviera era stata chiamata alla corte imperiale per sposare il giovane principe Francesco Giuseppe. Una parte della drammaturgia di questi film si era incentrata sulle perplessità della madre dell'imperatore che nutriva nei confronti di Sissi, diffidando dei suoi sogni romantici di giovane adolescente.

Nel mondo germanico, dieci anni dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale e nel bel mezzo di un miracolo economico, la fastosità di una Vienna elegante che ballava al ritmo dei Valzer nelle sale dell'elegante Palazzo Hofburg, appariva come un sogno. Sissi finì in quel tempo per essere interpretata come un personaggio inzuccherato rivolto al gradimento degli spettatori del periodo molto accondiscendenti.

Anni dopo, nel 1973, Romy Schneider dimostrò come attrice di non apparire solo come una sdolcinata imperatrice, quando Luchino Visconti le offrì la possibilità di rivisitare lo stesso personaggio nel film *Ludwig*.

Nel film di Visconti, Sissi veniva mostrata sotto una diversa luce, come una figura materna protesa a prendersi cura del cugino, una donna che comprendeva le ragioni di allontanarsi dalle convenzioni nobiliari per proiettarsi invece nelle proprie fantasie più intime. Con Visconti, Sissi non appariva più il personaggio sdolcinato dei film di Marishka, ma mostrava invece una personalità nuova, critica e sofferente. Il mito di Sissi cominciò così ad acquisire una connotazione ben diversa, la buona torta Sacher che per paragone voleva rappresentare la sua vita diventò improvvisamente una sorta di dolce un po' amarognolo. Nel tempo di oggi, invece la regista Marie Kreutzer nel film *Il vestito dell'Imperatrice* (Corsage), (Corsetto, 2022) sceglie di giocare con l'anacronismo e con ben visibili incongruenze storiche, reinventando completamente il mito dell'imperatrice *Sissi*.

Marie Kreutzer fa del personaggio di Sissi come quello di una donna bulimica, depressa, infelice a vivere la vita tutta interna alla corte, amareggiata dalla sua relazione con Francesco Giuseppe, nella ricerca di uno spazio di libertà tutto suo attraverso piccoli momenti di ribellione a questo suo stato. Il corsetto del suo vestito, a cui si rifà il titolo, diventa sempre più stretto, cessando di apparire come capo normale di un guardaroba per diventare simbolicamente una insofferente camicia di forza della propria condizione umana. All'inizio del film di Marie Kreutzer, si vedono l'imperatrice Elisabetta e suo marito inaugurare il Museo d'Arte di Vienna, che andrà a completare e congiungere il famoso *Ring viennese*. Lei deve occuparsi del cerimoniale, ma improvvisamente prima che la cerimonia abbia termine, Sissi sviene. A seguire la storia, quando lei percepisce che i protocolli formali e la vita di corte non sono fatti per lei, creandole solo disagi e rendendola una donna più insicura, matura un desiderio di vivere una vita fuori da tutti questi schemi, che il marito, invece, vorrebbe mantenere attribuendole la funzione di accompagnatrice reale. La guida politica dell'impero viene mantenuta convintamente dall'imperatore Francesco Giuseppe. Elisabetta però non si sente di rappresentare la monarchia perché non si considera più appartenente a questo mondo, è una persona diversa che cerca altre vie alla sua vita sebbene non le trovi. Nonostante il titolo spagnolo del film, *La emperatriz rebelde*, Sissi non è un'imperatrice ribelle, quanto piuttosto una donna angosciata che lancia piccole provocazioni a dimostrazione della propria insoddisfazione complessiva. Ma lei è incapace a ribellarsi del tutto alla pomposità formale della corte imperiale, quel che riesce a produrre sono una serie di emblematici episodi comici che caratterizzeranno alla fine il tono di tutto il film.

La regista Marie Kreutzer non si è proposta di creare un biopic classico, cioè un genere cinematografico basato sulla ricostruzione di una biografia, in questo caso, di una donna intrappolata nei corsetti delle sue vesti, ma invece quello di tendere a sviluppare una sorta di cronaca di una condizione mentale, un ritratto di sogni impossibili da realizzare di una reggente intrappolata nelle maglie del potere della sua epoca. Il film è ambientato al tempo del suo quarantesimo compleanno, quando Sissi cessa di essere la giovane principessa per diventare una donna matura, con alle spalle anche la perdita di una figlia, che cerca un modo per sottrarsi all'artificiosa mondanità degli eventi della corte imperiale. La descrizione dello stato d'animo prevale sul rigore storicistico. Non è un caso perciò che, nel corso del film, Marie Kreutzer mostri Sissi da sola a masturbarsi, come se la ricerca onanistica del piacere fosse una ipotetica forma per soddisfare il suo desiderio intimo. In altri momenti del film la vediamo chiedere a una giovane diciottenne di andare a letto con suo marito o guardare furtivamente una propria figurante che occupa il suo posto a tavola durante

segue a pag. successiva

Romy Schneider in "Sissi - La giovane imperatrice" (1956) di Ernst Marischka

Romy Schneider (Imperatrice Elisabetta d'Austria) e Helmut Berger (Ludwig II di Baviera) in "Ludwig" (1973) di Luchino Visconti

segue da pag. precedente

una cena ufficiale. Nel panorama dell'universo delle principesse imprigionate ci sono due precedenti che richiamano precisi riferimenti: *Marie Antoinette* (2006) di Sofia Coppola e *Spencer* (2021) di Pablo Larraín. Ma per descrivere meglio lo stato d'animo del personaggio Sissi e discostarsi dalle convenzioni inerenti il genere biografico, Marie Kreutzer adotta come stile l'anacronismo. In una scena, l'imperatrice Elisabetta d'Austria, Sissi, si trova con i suoi compagni di corte ad ascoltare della musica. Un'arpista suona il brano di *As Tears Goes By* dei Rolling Stones, dove alcune parole recitano: "*Le mie ricchezze non possono comprare tutto... Voglio sentire i bambini giocare*". L'anacronismo musicale, che in altre scene è scandito da altre canzoni della cantautrice francese Camille, sembra ancora più evidente degli anacronismi postmoderni di altri film, come ad esempio il Musical *Moulin Rouge!* (2001) di Baz Luhrmann. Il film di Marie Kreutzer di cui si tratta, si muove su un terreno diverso perché *La emperatriz rebelde* manifesta una chiara intenzione politica. Non di sola rivendicazione femminista si tratta, ma quel che risalta è anche il ritratto di una donna moderna incatenata a un mondo antico. Non è il ritratto di una prigioniera della società patriarcale, ma di una donna intrappolata in un mondo invecchiato che l'ha relegata a semplice ruolo di comparsa. La nuova Sissi, interpretata con grande intelligenza dall'attrice Vicky Krieps, guarda nell'estate del 1878 a un nastro di celluloide riflettendo sull'idea di un cinema effimero che all'epoca ancora non esisteva, ma che permetteva di intravedere la contrapposizione tra il corpo reale e l'artificio dei ritratti che perpetuavano la memoria all'interno della corte. Mentre viaggia nella sua carrozza, Sissi si incrocia con un trattorista per parlare dell'esigenza di portare l'elettricità nel palazzo. L'universo che la circonda è antico, ma alcune vestigia della modernità risaltano, utili ad accentuare il desiderio di trasformare la lotta contro la reclusione dell'imperatrice in una sorta di proclama di liberazione che investe le donne moderne. Sissi fuma, si inietta eroina contro il dolore, visita i mutilati in combattimento e si sdraia accanto a loro, si taglia i capelli tra lo stupore del suo parrucchiere particolare, chiede a una delle sue dame di sostituirla e impersonarla il giorno della festa di anniversario. È una donna che sogna di essere un'altra, che vuole evadere perché è consapevole di essere schiava di un mondo in estinzione e in perpetuo declino.

Marie Kreutzer non ci ha voluto parlare del vecchio impero austro-ungarico degli Asburgo, infatti il film non va oltre la descrizione di due anni di vita della principessa e in nessun punto ci parla della sua tragica morte, quando all'età di sessantuno anni venne accoltellata e uccisa da un anarchico. Il film ci racconta invece dei sogni e dei desideri di un'imperatrice maliziosa che ruppe con alcune delle leggi rappresentative della corte imperiale, per voler scappare da quella camicia di forza che la imprigionava.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

Gli orsi non esistono di Jafar Panahi, la silenziosa contestazione dell'artista

Tonino De Pace

È dal 2010 che Jafar Panahi vive una ingiusta condizione fatta di costrizione, di divieti e obblighi, accusato e definitivamente incarcerato in quell'anno, accusato di propaganda contro il governo. Oggi l'Iran vive un'altra situazione come quella che nel 1979 portò alla caduta della crudele monarchia di Rehza Pahlavi con l'instaurazione di una teocrazia degli ayatollah che all'epoca appariva come rivoluzionaria. Un regime che ora, invece, scricchiola sotto le pesanti contestazioni di queste settimane che aspirano ad una libertà, già manifesta nel suo cinema e con le idee che gli intellettuali hanno saputo dimostrare in questi anni.

I registi, gli scrittori di cinema hanno saputo offrire questa immagine e lavorare a fondo attraverso le metafore del racconto per ottenere l'ascolto necessario, l'attenzione che peraltro hanno prestato anche i governanti che hanno solo in parte messo a tacere quest'onda di novità che ha contribuito non solo a rifondare il loro cinema, ma a fare da sponda a quel vento di libertà che oggi, sugli errori del regime, sembra di nuovo divampare nel Paese lasciando, purtroppo, una scia di vittime innocenti.

In questo senso davvero il cinema iraniano di questi anni, dopo la grande messe di consensi e di premi ottenuti da registi come Kiarostami o Naderi, Makhmalbaf e le sue figlie, e dopo avere superato agilmente un periodo di calligrafico manierismo, ha ritrovato una nuova spinta in autori già affermati come Jafar Panahi o Vahid Jalilvand. Registi a cavallo tra le due epoche della storia recente del cinema iraniano. Basti ricordare che Panahi, ad esempio, è stato allievo e collaboratore di Kiarostami e proprio da quella ricca e complessa filmografia trasse l'ispirazione per i suoi primi film che poté girare da artista libero. Ancora oggi i suoi lavori attingono a quella tradizione benché in quella nuova espressività che segna la strada per il cinema iraniano del futuro. Ogni nuovo film del perseguitato Panahi è frutto di una fatica non solo artistica, ma anche logistica, dovendo ingegnarsi per trovare la strada giusta affinché quelle immagini possano attraversare i confini per diventare patrimonio universale.

Non fa eccezione questo suo ultimo film, *Gli orsi non esistono*, in Concorso alla 79° Mostra del Cinema di Venezia e ora nelle sale italiane. Con questo film Panahi conferma le sue qualità autoriali e le sue immagini sanno guardare lontano per (wendersianamente) guardare vicino. Proprio vicino e dentro la sua stessa vita surrogata rispetto a quella passata, quell'esistenza limitata che il regime gli ha imposto per avere raccontato la sua verità diventata scomoda per un potere inamovibile.

Oggi Panahi vive segregato e solo la rete del web lo tiene in contatto con il mondo al quale appartiene. Quella rete così instabile che diventa ancora più precaria nella periferia del Paese.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gli orsi non esistono diventa in parte il racconto della sua esistenza di questi anni, i piccoli villaggi di confine, le relazioni con i locali e poi sempre comunque il cinema, al quale non smette di pensare. Cinema come vita e non solo come forma espressiva, strumento di silenziosa protesta e recettore di una verità sconosciuta, confusa in quel sempre più labile diaframma tra mondo reale e mondo della finzione. Un cinema che viaggia sul confine tra questi due mondi e che ricostruisce il legame con una realtà sempre più simile a quella che la fantasia narrativa sa restituire.

Panahi affida a *Gli orsi non esistono* una riflessione complessiva e al tempo stesso sembra volere specchiarsi nelle immagini per ritrovare il senso di questa sua condizione. È forse per questo che il film appare come un esperimento di libertà creativa nel quale l'autore rimette in gioco la sua stessa condizione di artista e di cittadino iraniano ritagliandosi uno spazio di libertà creativa di nuovo tangente al reale, pur appartenendo all'immaginazione del racconto. Ci si domanda se questo possa costituire un modo per trovare un contatto con la realtà circostante, distante e diversa, in costante conflittualità. Una conflittualità che sembra genetica, radicale, antica nel piccolo villaggio sclerotizzato tra tradizioni e nuove istanze, da regole ferree in un mondo che in quei luoghi diventa *liquido*. Un conflitto che forse si può mediare solo attraverso il cinema, che ne cattura gli attimi e li risolve nel racconto di un altrove in quel *continua a filmare, continua a filmare...*, sapendo bene che ciò che si fa film non è la fantasia immaginaria di un narratore, ma il racconto *copia conforme* della realtà.

Isolato in un villaggio di confine, Panahi continua a girare il suo film e, connessione di rete permettendo, interagisce con la troupe e soprattutto con il suo fidato aiuto regista attraverso lo schermo di un computer. Il film di finzione al quale il regista lavora è girato a Teheran e racconta la storia di una coppia, Zara e Baktar, che vuole fuggire in Europa, ma una vicenda di passaporti falsi non contemporaneamente consegnati ai due ostacola la fuga e avrà conseguenze tragiche per la donna che non sopporta l'idea di dovere partire da sola aspettando il suo compagno. La vicenda del film coincide straordinariamente con quella degli attori e mentre tra mille difficoltà il film va avanti e i due attori sembra possano finalmente coronare il loro sogno di fuga, Panahi nel piccolo villaggio è accusato dalla gente del posto di non volere consegnare una fotografia che avrebbe scattato e che confermerebbe il tradimento di una ragazza con un altro uomo mentre è in procinto di sposarsi con l'uomo al quale era stata destinata sin dalla nascita. Panahi nega di avere quella fotografia, ma gli eventi consigliano di lasciare il villaggio, ma anche qui le tragiche conseguenze di quella vicenda d'amore forse obbligheranno il regista a tornare indietro e riaprire la sua videocamera per raccontare.

Ancora una volta il cinema iraniano, e quello di Panahi, sembrano diventare limitrofi alle nostre vite e consequenziali alla quotidiana realtà, con il valore aggiunto del tema della rappresentazione che diventa al tempo stesso forma e contenuto di un cinema ontologicamente rappresentativo di una condizione. Una breve sequenza è sintomatica ed esplicativa per confermare la vicinanza a questo complesso tema. Lo stesso Panahi e Reza, suo aiuto regista, vanno su quel sottile e invisibile confine tra Iran e Turchia, luogo pericoloso controllato dai contrabbandieri, ma anche opportunità per superare con un solo passo ogni difficoltà, passando oltre quella frontiera così immateriale eppure così decisiva. Panahi tornerà indietro per scelta etica, un atteggiamento che diventa anche passo morale per affrontare la vita e l'arte. Ed è questa stessa scelta etica ad impedire al regista di filmare il cadavere della donna al verificarsi del drammatico esito della vicenda che riguardava i due attori del suo film.

Panahi accumula, dunque, eventi, idee e ragionamenti, deduzioni e conferme e fa diventare *Gli orsi non esistono* un diario della sua segregazione, uno zibaldone di preziose annotazioni, per un cinema che diventa vivente e immediato come deve essere quello di un artista costretto ad afferrare la vita nel suo stesso divenire.

È in questa accezione che il film diventa una riflessione sulla funzione del cinema, dell'immagine in generale, sul portato della sua verità quando sempre di più si confonde con la vita. Il regista si fa dunque protagonista e traghettatore di storie che viaggiano ancora una volta su quel labile confine che separa il vero dal non vero, materia che diventa sempre meno falsa.

È il doppio atteggiarsi della verità che rimette in discussione la verità ufficiale. *Gli orsi non esistono, sono solo un'invenzione per farci paura*, dice un personaggio del film allo stesso regista. Un riferimento esplicito alla sua condizione e a quella dell'Iran. Ma anche fulmineo saggio sulla verità in quella quasi muta contestazione che si consuma nella solitudine. Una solitudine esistenziale resa manifesta dalla distanza che lo stesso Panahi prende da ogni cattiva "tradizione" degli anziani del villaggio quando viene messo sotto accusa. La verità ufficiale del potere è da negare, da respingere in nome di quella stessa etica che gli ha impedito di attraversare l'invisibile confine.

Per Panahi il male della solitudine e dell'ostracismo si combatte con le immagini, con il cinema che diventa lenitivo di ogni dolore e di conseguenza c'è l'urgenza vitale del filmare, ricordandoci la lezione di Godard che affermava che tutto è filmabile. L'immagine, come la realtà ha insegnato, è testimonianza di ogni accadimento e per Panahi l'occhio del regista, in una attualizzazione del pensiero di Bazin, si deve fermare solo davanti alla morte, scelta decisiva frutto di una etica dello sguardo così rara ormai da trovare. Per il resto spetta al cinema, al suo cinema, così segnato dalle condanne, cogliere il segno della rivolta e, quindi, se qualcosa è sfuggito non resta che fermarsi e tornare indietro per testimoniare quel seme di ribellione.

Tonino De Pace

Festa del cinema, una brutta apertura ma non una brutta conclusione

Spettatrice Qualunque

La 17^ edizione della Festa del Cinema di Roma si è aperta con il film italiano che dovrebbe piacere a tutti. Tratto da un film Premio Strega di Veronesi (lo scrittore che piace), interpretato da Favino (attore che piace), girato da Archibugi (regista che piace), *Colibrì* alla spettatrice qualunque non è piaciuto. Per capire di chi fosse la responsabilità di questa delusione la SQ è andata a leggersi il romanzo e alle prime pagine ha capito: tutta colpa di Moretti (che come attore non piace). Un personaggio che ha un ruolo determinante nella storia è lo psichiatra che compare nelle prime scene e la descrizione di Veronesi lascia immaginare una strategica interpretazione affidata a Silvio Orlando. Invece viene scelto per quel ruolo Moretti. E non ci sta, non ci sta proprio.

Il secondo film visto dalla SQ è stato *Mrs Harris Goes to Paris* di Anthony Fabian: una commedia gradevole, anche in sintonia con i suoi gusti ma sembra un collage di cose già viste. La scelta della protagonista Lesley Manville conferisce delicatezza alla storia ma poi tutto si risolve in un'ode all'alta moda Dior, in tonnellate di glucosio misto a miele della favola dove tutti si vogliono bene.

Con *All That Breathes* di Shaunak Sen la SQ ha preso consapevolezza di essere a un festival (o festa, o mostra che dir si voglia): ci risiamo, sconfinati panorami di rifiuti, animali che razzolano nell'immondizia, scantinati pieni zeppi di rottami. Ma questo è un contesto irrilevante per chi non si fa fuorviare dalle allergie igieniste della SQ e lei ammette obtorto collo che la storia sia originale e ben narrata (ma come cortometraggio sarebbe stato un capolavoro). In una non facile Delhi, due fratelli si dedicano con passione e determinazione alla cura del Nibbio Nero. Attratti da questi volatili anche mettendo a rischio la propria sicurezza li recuperano e li curano.

La curiosità per lo studioso, scrittore, professore, ma in questo caso soprattutto per il bibliofilo ha portato la SQ a vedere *Umberto Eco - la biblioteca del mondo* di Davide Ferrario. Nessuna curiosità particolare però è stata soddisfatta, tutto quello che il documentario narra era già noto tranne che una graziosa nipotina percorresse con i pattini i corridoi della casa del nonno arredati con mille librerie.

Rapiniamo il Duce di Renato De Maria è un film d'azione con il giovane Pietro Castellitto dove viene esaltata la bellezza di Mathilda De Angelis e mostrata, accentuata, la decadenza di Isabella Ferrari. Fa benissimo l'odioso il simpaticissimo Filippo Timi.

The Lost King di Stephen Friars è uno di quei rari casi in cui la SQ se la sente di suggerirne la visione a chi va al cinema per distrarsi, desiderando credere che interessi e passioni possano far realizzare i propri sogni, che difficoltà, ostacoli e diffidenze si possano superare e che riconoscimenti e collaborazioni alla fine possano arrivare. La tomba di Riccardo III viene trovata grazie alla perseveranza e ai sogni di una semplice appassionata di storia: Philippa Langley fa scavare sotto un anonimo parcheggio di Leichester e l'ultimo re avrà grazie a lei funerali solenni e sepoltura in Cattedrale.

Il Principe di Roma di Edoardo Falcone riesce grazie anche all'indovinato cast (Marco Giallini, Giulia Bevilacqua, Filippo Timi, Sergio Rubini, Giuseppe Battiston ed altri non meno bravi dei citati) a non sembrare una pallida e ambiziosa imitazione delle opere di Luigi Magni. Si sorride, si ascolta un romanesco non da romanzo criminale, si segue il racconto

tradizionale e consolatorio ma non stiracchiato e noioso.

Il massimo della qualunquitudine da terza età è stato raggiunto dalla SQ con *Astolfo*. Evviva Gianni Di Gregorio e le sue storie. Delicato, ironico, bravo come autore e come interprete di se stesso. Grazie anche a una Stefania Sandrelli, nonna sfruttata da figli egoisti e bacchettoni, che allegra e felicemente appesantita gode il sole, la campagna e la tenerezza di una inaspettata amicizia amorosa.

War - la guerra desiderata di Gianni Zanasi: perché dedicare 130 minuti a fantasticare esaltandole concrete e attuali paure? Attori bravi ma dei quali forse si rischia l'overdose (Edoardo Leo, Giuseppe Battistini, Miriam Leone).

L'ombra di Caravaggio di Michele Placido ha tutto il buio dei quadri del Merisi senza le scintille dell'artista ma la storia è cupa e non ha molte luci. Di Placido la SQ ha amato di più altro (sopratutto ad esempio *7 minuti*). Riccardo Scamarcio invece stavolta ha capito che era ora di finirla col fare solo il bello dallo sguardo che ammalia e, forse per non scomparire di fronte a Louis Garrel, ha recitato anche lui.

Di *Alam* di Firas Khuty, rimane poco nonostante il molto che può trovarsi in una scuola arabo israeliana e in un'opera che vorrebbe affrontare i problemi di ragazzi che vivono in un quotidiano spesso tragico, amori, amicizie, passioni, ideali.

Ramona di Andrea Barney ha deluso molto per chi ne aveva sentito parlare come di un divertente omaggio spagnolo a Woody Allen,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Madrid é Manhattan ma Loudes Hernández non é Diane Keaton e la commedia romantica chiacchiere e nevrosi ogni tanto rischia il soporifero.

Good Morning Tel Aviv di Giovanni Gagliardo fa venire voglia uscendo dalla sala di fare immediatamente i biglietti di viaggio per Israele e la vivacità della città rappresentata supera l'immaginario di NY.

La stranezza di Roberto Andò è una ricostruzione ipotetica accattivante. Pirandello trova ispirazione in due teatranti amatoriali di una compagnia di pasticcioni. Dalla caotica rappresentazione teatrale ai limiti dell'assurdo Pirandello trae lo spunto per Sei personaggi in cerca d'autore. Fischi alla prima della famosa piece e successo per ogni riproposizione da allora sino ad oggi. Ficarra e Picone recitano sempre nello stesso modo e anche la SQ che in questo è di bocca buona fa un po' fatica ad accettarli in ruoli diversi dalle loro commedie. Ma al tempo stesso cosa chiedeva loro *La stranezza*? E allora perché altri al posto loro? Servillo è Servillo anche quando tace e questo è il suo valore.

L'Innocent di Louis Garrel non offre troppi spunti di critica alla SQ, la sceneggiatura è curata tanto quanto la regia, gli attori sono bravi e adeguati al ruolo, la storia si snoda bene e non causa sbadigli.

Souvenir d'Italie di Giorgio Verdelli restituisce un Lelio Luttazzi dei tempi belli della Tv in bianco e nero, il dramma da lui vissuto causato da un deprecabile Walter Chiari e le sue ultime commoventi apparizioni triestine.

Amsterdam di David O.Russel: 80 milioni di dollari per un noir anni 30 costruito con indubbia cura di atmosfere. Intrighi e complotti politici, ferite di guerra e ricostruzioni facciali, storie personali e di coppie, grandi attori, ma... Ma la grandiosa operazione non porta a grandiosi risultati, nessuna tensione, nessuna empatia.

La SQ si è concessa una pausa e tra una proiezione e l'altra è andata all'incontro con Paolo Virzí. Peccato la sceneggiata della chiamata in diretta del figlio piccolo che voleva aiuto per i compiti, insopportabile e falsa normalità mentre si sta su un palco a farsi intervistare. Peccato rovinare così un bel momento di confronto col pubblico. Un pubblico che ama il regista toscano e che ha potuto ascoltare dalla sua voce il racconto di tanti momenti della sua carriera,

Ora tocca a noi. - Storia di Pio La Torre di Walter Veltroni: per una volta bravo Walter che hai capito cosa ti tocca fare. Ricordare testimoni della propria parte politica che hanno combattuto la mafia al costo della propria vita è cosa meritoria. Si può soprassedere tranquillamente su imperfezioni o approssimazioni, non si fa attenzione in un lavoro di questo tipo alle eventuali sbavature, l'attenzione è tutta per Pio La Torre e Rosario di Salvo.

Er gol de Tyrone era bono di Francesco Micciché e Lorenzo Rossi Espagnet ha tenuto fermi in sala anche quelli che detestano visceralmente il calcio, finalmente si ride di cuore senza però sottovalutare la sofferenza dei tifosi e i dubbi di molti, non esclusi presenti e protagonisti come l'arbitro, alcuni tecnici e giocatori.

L'anteprima di due episodi di *Boris 4* di Luca Vendruscolo, Giacomo Ciarrapico, Davide Marengo e ancora molto di Mattia Torre sono stati momenti di pura felicità per i molti amanti della serie. Piace e non delude quasi tutti, quasi. Alla SQ piace molto Francesco Pannofino.

Cosa verrà di Francesco Crispino, la buona scuola è anche a Floridia; un'operazione che serve soprattutto a tirarsi su il morale pensando a insegnanti sensibili e alunni disponibili in un paese del sud.

Hanging Gardens di Ahmed Yassin Al Daradji:

ci risiamo pensa la SQ con le discariche e stavolta si guarda con tanta attenzione ai rifiuti che sembra di sentirne il fetore. Anche le bambole-prostitute contribuiscono a far finire tragicamente le storie dei più poveri tra i poveri. Non basta essere precocemente abili a capire come guadagnare qualcosa o avere la sensibilità di dare sepoltura ai neonati per sfuggire a violenze e sopraffazioni. Un film che fa soffrire ma che la SQ ammette sia valsa la pena di vedere a Roma avendolo perso alla 79^ mostra di Venezia.

Con *I nostri ieri* di Andrea Papini la SQ ha concluso le visioni (limitate dalle sue sconsiderate scelte) dei film della 17^ Festa del cinema di Roma: dalle carceri sono uscite storie migliori ma tutto sommato non è stata una brutta conclusione.

Spettatrice Qualunque

#RoFF 13 - 23 ottobre 2022

L'ombra di Caravaggio di Michele Placido

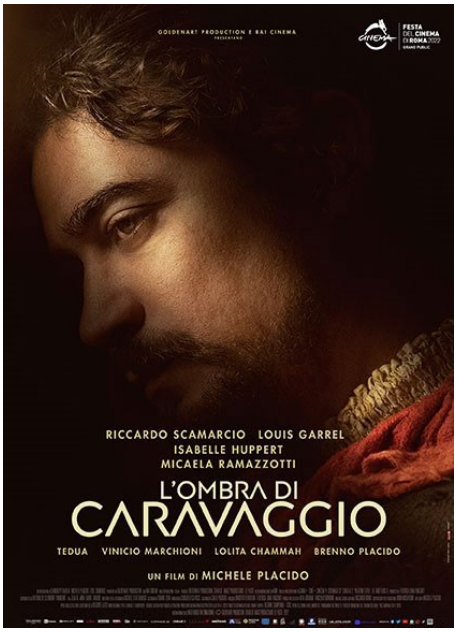
Claudio Cherin

Michele Placido fa del suo Caravaggio un piccolo gioiello noir. Un uomo, chiamato l'Ombra (Louis Garrel) è incaricato da Paolo V di indagare sulle frequentazioni di Michelangelo Merisi (Riccardo Scamarcio) nel periodo che ha vissuto a Roma. L'artista, dopo l'omicidio di un suo rivale, Ranuccio Tomassoni, è scappato prima a Malta e poi a Napoli e ha chiesto la grazia papale per poter rientrare nella città Eterna, con la protezione della famiglia Colonna.

Nella Roma del Seicento, si muove scaltro e inquietante l'Ombra, investigatore incaricato direttamente da Papa Paolo V di ricostruire la vita e le opere di Michelangelo Merisi da Caravaggio e verificarne la sua ortodossia, in vista di una grazia del Papa. La sua arte è riconosciuta da tutti, la sua vita è considerata peccaminosa, ma tollerata. Quello che non gli viene perdonato è però il suo non volersi conformare ai canoni dell'arte sacra, decisi dal Concilio di Trento. Come sempre l'opera di Placido a tinte forti e decise, cosa che si ritrova anche ne *L'ombra di Caravaggio*. È un film crudo, brutale, che ricalca la vita del tempo. Michele Placido prova a raccontare la storia immergendola nei colori tipici del Caravaggio, quelli che qualcuno vedeva come "solo nero, grigio, senza sfumature".

Raccontare una storia di un pittore è sempre un azzardo. Nella maggior parte delle volte si finisce per seguire la biografia, scendere in pettegolezzi più o meno interessanti e più o meno veri, e far disamorare lo spettatore è abbastanza evidente. Oppure si cerca un personaggio laterale, come è accaduto con l'ottimo *La ragazza con l'orecchio di perla*, film del 2003 diretto da Peter Webber.

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

La pellicola di Placido non è solo una biografia, ma un film in cui si vedono bene, e hanno un grande spazio, le opere d'arte del pittore e di alcuni suoi contemporanei. Si riesce ad accarezzare, attraverso la macchina da presa, i colori e ombre e i personaggi. È difficile dire se siano perfette riproduzioni o i quadri veri: sta di fatto che non c'è nulla che faccia credere il contrario. Alla fine del film, lo spettatore si ritrova a voler rivedere le opere nei libri o in giro per la Città Eterna.

Michele Placido con *L'ombra di Caravaggio*, attraversa davvero la Roma del Seicento. Quella Roma, fuori dalle chiese e dai palazzi, pulsava di vita. E si percorre il mondo in cui il pittore era immerso: le osterie, le botteghe d'arte, i vicoli e le piazze. Un sottobosco, un mondo lascivo, peccaminoso, allo stesso tempo gioioso e doloroso. È qui che Caravaggio incontra delle prostitute, come l'Annuccia, che diventerà la sua *Maria Maddalena* dai capelli rossi, e poi il famoso quadro della *Morte della Vergine*. E Lena (Micaela Ramazzotti), che sarebbe diventata l'ispirazione della *Madonna della Serpe*, e della *Madonna dei Pellegrini*. Le prostitute diventano Madonne: una vera rivoluzione, un vero ribaltamento di ruoli, che la Chiesa non poteva accettare.

Questo perché il suo obiettivo è quello di cercare il Vero e di trasferirlo nelle opere d'arte. Caravaggio aveva chiara la sua arte: dipingere il vero, il dolore dell'umanità, i miserabili. Così, mentre l'arte sacra dipingeva in modo edulcorato il mondo astratto, Caravaggio viveva nei bassifondi, nelle strade, tra il popolo, respirava quell'aria e se ne impregnava. "Voglio questo, - dice il pittore ad un certo punto a San Filippo Neri - nella mia testa". E sempre a San Filippo Neri fa capire come il suo intento sia quello di spiegare alla povera gente il Vangelo, con le sue opere. Per questo viveva a fianco delle prostitute, dei mendicanti, dei derelitti, e li raffigurava nei panni di Madonne, santi e creature mitiche. In questo modo elevava la povera gente a opera d'arte, li riscattava, in qualche modo li salvava. Mentre una Chiesa lontanissima da tutto e tutti se ne dimenticava.

Le commissioni delle opere raffiguranti immagini sacre erano molteplici e Caravaggio era tra gli artisti più in voga a quei tempi, soprattutto grazie alla marchesa Costanza Colonna (Isabelle Huppert) e al Cardinale Del Monte (Michele Placido). La decadenza della città, che si manifestava tra i vicoli stretti dei rioni popolari, coincideva con la realtà di un popolino che conviveva con la miseria, dettata da una società profondamente classista. Caravaggio vedeva nelle persone comuni e nella prospettiva di una luce così oscura, quanto naturale, le raffigurazioni del Sacro. Un atteggiamento considerato sacrilego, in particolare dopo il Concilio di Trento, che dettava precise indicazioni sulle raffigurazioni del Sacro nell'arte.

Quello che fa bene al film di Michele Placido è proprio quello di far capire, in modo semplice, come sono nate quelle opere d'arte, quale il tormento creativo dell'autore, e mostrarne il loro senso più intimo. Non è una cosa da poco, non sempre il cinema, quando racconta di un pittore, riesce anche a concentrarsi sul senso della sua arte.

A fare ciò l'aiuta la fotografia del film, che ha una patina, un'atmosfera, attraverso l'uso di chiaroscuri e luci incidentali, marchio di fabbrica del pittore, che si ritrovano in diverse inquadrature.

Aiuta molto anche l'atelier, immaginato dal regista e ricreato con le scenografie di Tonino Zera, sembra una fucina, dove ad animare l'arte di Caravaggio sono corpi reali, che portano con sé le cicatrici di una fustigazione o il peso della povertà e dell'alcolismo. Sono i volti di emarginati e prostitute, come Lena (Micaela Ramazzotti) o Anna (Lolita Chammah), ma anche di uomini caritatevoli come Filippo Neri (Moni Ovadia), che nella chiesa di Santa Maria in Vallicella accoglieva tutti i pellegrini. Tra questi spicca anche Alessandro Haber che recita la parte di un derelitto che diventa il modello della crocefissione di Pietro. Mentre Gianfranco Gallo è un Giordano Bruno straordinario.

Ne *L'ombra di Caravaggio* non si assiste ad una recitazione teatrale. Riccardo Scamarcio si cala alla perfezione nel ruolo del pittore, e Isabelle Huppert è una dama che sembra uscita da un quadro di Rubens, e che sa vedere meglio di chiunque altro il genio del maestro. I suoi occhi persi nel vuoto, mentre dice all'inquisitore quanto il maestro volesse rappresentare il dolore del mondo, trasmettono più di quello che si può immaginare. E, senza alcun timore, si può dire che riesce non solo a calarsi nella parte di Costanza Colonna, ma rappresentarne l'intelletto, perché solo una donna di un'acuta intelligenza avrebbe potuto comprendere l'opera di un pittore così fuori dai Canoni.

Per alcuni momenti si riesce anche a vedere nel volto della Huppert la *Madame Bovary* diretto da Claude Chabrol, ma poi si comprende come l'attrice sia matura e come, nella scena in cui si ritrova sola nel letto, dopo una notte di passione con il pittore, non ci sia nulla che appanni la sua vista, come la ragazza che interpretava nel film del 1991. Si percepisce come l'Huppert sia perfettamente in linea con la donna che interpreta, innamorata, sì, ma acuta e consapevole del proprio destino. Costanza Colonna "è una donna incredibile che conosce Michelangelo Merisi fin da bambino e poi lo vede crescere. Ma è anche una nobildonna che ne comprende la portata politica. Caravaggio? È un personaggio shakespeariano diviso tra bene e male, giustizia e trasgressione, ma anche un personaggio dostoevijskiano che indaga la vita come la morte".

Un pittore e un rivoluzionario, come osserva

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Huppert, in un'intervista su quotidiano.net Michele Placido, come abbiamo detto, non si limita a raccontare la storia tra il protagonista e la sua ombra, ma aggiunge numerosi dettagli, che completano il quadro della Roma dell'epoca. Le parole di Giordano Bruno (Gianfranco Gallo) accompagnano la visione mistica di Caravaggio, mentre Orazio Gentileschi e sua figlia Artemisia raccontano il passato ed il futuro della pittura italiana, insieme alla tradizione, dettata dall'Accademia di San Luca e del suo rappresentante Giovanni Baglione (Vinicio Marchioni).

La figura più complessa del film non è però Caravaggio, ma l'inquisitore. Louis Garrel conferma non solo di saper essere un attore poliedrico capace di passare da ruoli diversi – come dimostra la sua biofilmografia – ma riesce a impersonare il ruolo dell'inquisitore con lo sguardo limpido e fermo, che lo contraddistingue.

E lo rende il personaggio più umano, dilaniato tra il bisogno di una fede sincera, pura, forse blasfema, come quella di Caravaggio, all'insegna del Vangelo, e quella della Chiesa, chiusa e ostruzionista verso tutto ciò che fiorisce oltre i limiti che si impone. Tanto che finisce per rubare due quadri dell'uomo che ha perseguitato e del quale ha avuto nelle mani la sorte.

Michele Placido ha affermato a *Repubblica* che *L'ombra di Caravaggio* è un film che ha una maturazione antica, nata 53 anni fa quando un giorno si trovava all'ombra della statua di Giordano Bruno a Campo dei Fiori a Roma e che ne ha voluto restituire la dimensione di artista e indagarne il lato umano e che del suo (di Caravaggio) percorso sostiene il regista: "ricorda quello di Pasolini, che partiva dalle borgate malfamate dando luce a una forma di messa in scena". Anche Isabelle Huppert sostiene che Caravaggio è stato un artista politico frainteso per molto tempo.

Del resto l'intento del regista – che è parte anche del cast, interpretando il cardinale Del Monte – è chiaro: "non volevo fare un film sull'estetica di Caravaggio, ma capire chi fossero quelle prostitute, quei mendicanti e malfattori. Chi fossero quelli che nei suoi dipinti diventavano santi e madonne, rivoluzionando l'iconografia classica delle rappresentazioni, facendo irrompere in quelle immagini la realtà e provocando la reazione della Chiesa. Un film che, racconta, ha avuto una lunga gestazione.

Louis Garrel si è affidato a una rockstar, per definire il pittore (tra l'altro il personaggio che Garrel interpreta è l'unico che è di finzione): "Il mio riferimento era Elvis Presley. La pittura all'epoca era il mainstream, i quadri erano potentissimi perché parlavano alla coscienza delle persone. Lui ha parlato dei santi partendo da un fondo nero, cosa mai successa".

Personaggio realmente esistito anche nella vita, oltre che nel film di Placido, è Cecco, interpretato da Tedua, l'unico di cui Caravaggio può fidarsi, l'unico su cui può sempre contare.

"Su Caravaggio avevo studiato qualcosa a scuola - racconta a Gq Tedua - come dice Placido è veramente una rockstar, un artista che ho riscoperto e che è sempre un'ispirazione. Prendeva i modelli dei suoi quadri dalla strada. Forse oggi avrebbe fatto il reporter di guerra. O magari, perché no, anche il rapper. In fondo il rap parte molto dal 'basso', proprio come i protagonisti delle sue tele. E poi andava oltre il veto del politically correct. Non ha mai affogato le sue passioni, errore che a volte si commette per la paura di essere se stessi. Ecco, anche questo insegna ai ragazzi di oggi Caravaggio".

Claudio Cherin

"Morte della Vergine" (particolare) olio su tela (369 x 245 cm) realizzato tra il 1604 e il 1606 da Michelangelo Merisi detto Caravaggio. Musée du Louvre di Parigi

Poetiche

A Mara

Fu scarno il commiato
dei compagni

poi
colonne di piombo
a lacerarti

insinuare
negli animi deboli
una fragilità
ch'è patrimonio
tutto borghese

la nostra prece
ha sfumature diverse

nella mente
precisi gli obiettivi

e nel cuore
resta fissa
la generosità tua
che

a braccia spalancate
tutto hai dato
sotto un cielo
chiaro di giugno

Sante Notarnicola

Favignana giugno 1975

#RoFF 13 - 23 ottobre 2022

La stranezza di Roberto Andò

Pirandello alla scoperta dei suoi personaggi

Toni Servillo (nel ruolo di Luigi Pirandello) e Ficarra e Picone (i due "becchini-attori") sono i tre personaggi principali del singolare film di Roberto Andò, *La stranezza*, che ricostruisce "pirandellianamente" la genesi dei *Sei personaggi in cerca d'autore*

Nino Genovese

Quando, il 2 settembre del 1920, Giovanni Verga compie ottant'anni, tale anniversario viene ricordato in tutta Italia (ed anche all'estero), e sono molti coloro i quali si recano a Catania (dove lo scrittore era ritornato ad abitare già dal 1893) per rendergli il dovuto "omaggio".

Fra questi anche Luigi Pirandello, a quell'epoca poco più che cinquantenne, ma già famoso in quanto autore di importanti romanzi, novelle, opere teatrali.

È noto che in quell'occasione Pirandello, presso il Teatro Massimo "Vincenzo Bellini" di Catania, tiene un discorso (giunto fino a noi), che, parecchi anni dopo, il 3 dicembre 1931, riprenderà presso la Reale Accademia d'Italia.

Ciò che, invece, non è dato sapere è cosa i due "grandi" si siano detti durante tale incontro, quale sia stato l'oggetto principale del loro discorso: ovviamente, non vi è nessuno che lo sappia; ma Roberto Andò (insieme con gli sceneggiatori Ugo Chiti e Massimo Gaudioso) lo ricostruisce con molta verosimiglianza nel suo ultimo film, *La stranezza*: «Per ora annoto solo fantasie…Ho in mente una stranezza, è diventata quasi un'ossessione», dice Pirandello (interpretato da un grande Toni Servillo) a Verga (Renato Carpentieri), il quale commenta: «Attento, Luigi! Tu hai messo una bomba sotto l'edificio che abbiamo costruito, ti sei messo a camminare su una strada piena di pericoli!».

Presentato alla "Festa del Cinema di Roma", uscito in tutte le sale il 27 ottobre, il film – prodotto da Attilio De Razza e Angelo Barbagallo, con Rai Cinema e Medusa (in collaborazione con Prime Video) – è diretto dal palermitano Roberto Andò (tra i suoi lavori ricordiamo almeno *Il Manoscritto del Principe* del 2000, sull'ultima parte della vita di Giuseppe Tomasi di Lampedusa; *Viva la libertà* del 2003, su un singolare scambio di persona, con un "doppio" Toni Servillo; *Le Confessioni* del 2016, sempre con Toni Servillo, sul tema del potere della grande finanza) ed ha avuto un grande successo – come suole dirsi – di critica e di pubblico; quest'ultimo, infatti, ha affollato il "botteghino", tanto da farlo diventare un "campione d'incassi": «Il film nella mia testa - dice Andò – è nato con quella scena. L'incontro è reale. Mi sono sempre chiesto: che cosa si sono detti il creatore del Verismo letterario e il Premio Nobel del 1934?»; ed ecco, quindi, un dialogo sapientemente costruito, che ha un suo ruolo importante nel film, nell'ambito del quale si evince che questa "stranezza" che Pirandello ha in mente è

l'opera teatrale, che sarebbe diventata poi i *Sei personaggi in cerca d'autore*, cioè il più "particolare", il più "strano" dei suoi drammi teatrali, di cui il film ricostruisce mirabilmente la genesi.

In un'intervista a «Fanpage.it», lo stesso Toni Servillo ha confermato il significato del titolo del film: «*La stranezza* è esattamente il modo in cui Pirandello chiamava i *Sei personaggi in cerca d'autore* prima che trovassero una forma definitiva. Aveva in mente questa stranezza di cui riconosceva l'audacia dal punto di vista del linguaggio […]. Gli uomini hanno bisogno, per ingannare se stessi, di costruirsi continuamente un'altra realtà, una realtà alternativa, per sopportare la vita o per recitare sul palcoscenico della vita»: ora, l'originalità e l'audacia del linguaggio, di cui parla giustamente Servillo, non furono comprese immediatamente, se è vero che, nella famosa "prima" al Teatro Valle di Roma, il 9 maggio 1921, alla sua conclusione, la rappresentazione, in mezzo a

qualche timido applauso, fu sommersa prevalentemente da un nugolo di fischi, al grido: «Manicomio! Manicomio!»: ed anche questo episodio è ricordato nel film di Andò.

Prima di recarsi a Catania per incontrare Verga, Pirandello si ferma nella natia Girgenti (oggi Agrigento), dove scopre che è morta la balia che lo aveva allevato; e così, nell'intento di organizzare il funerale della povera donna, si affida a due becchini, Bastiano e Nofrio (Salvo Ficarra e Valentino Picone), che sono, però, anche due appassionati di teatro e, proprio in quel periodo, stanno per mettere in scena una farsa, *La Trincea del rimorso, ovvero Cicciareddu e Pietruzzo*. I due guitti siciliani, i due "becchini-attori" che, in un primo momento, non si accorgono di avere davanti il famoso drammaturgo, non distinguono bene il confine tra realtà e finzione, fra tragico e comico, per cui ciò che stanno preparando non può che essere congeniale a Pirandello perché rientra perfettamente nella sua poetica; così egli, sempre "curioso" delle cose della vita, comincia a spiare di nascosto le prove della commedia e, tormentato da strane apparizioni (come quella della moglie pazza, interpretata da Donatella Finocchiaro), visioni spettrali, ricordi, ma "ispirato" anche da quella "strana" *pièce* teatrale, comincia, concretamente ed effettivamente, a dar vita a quell'opera che, fino a quel momento, era stata solo una "stranezza", che gli baluginava vorticosamente nella mente senza trovare uno sbocco preciso, un suo "ubi consistam".

E – se si vuole – un'altra sorta di "stranezza" è quella che mette insieme Toni Servillo e il duo Ficarra - Picone, che, però, pur appartenendo a mondi diversi, si sono trovati molto bene a recitare insieme. Infatti, è sempre il regista ad osservare che «Servillo ha più volte recitato testi di Pirandello e ne conosce molto bene la poetica, mentre Ficarra e Picone rappresentano l'anima siciliana. Con grazia e capacità filosofica. La Sicilia dall'eccezionale dimensione antropologica…».

Una ricerca su Pirandello molto meticolosa, quella di Andò e dei suoi collaboratori, che parte dal bellissimo volume biografico di Gaspare Giudice, che, moltissimi anni prima, gli aveva regalato Leonardo Sciascia (a cui il film, infatti, è dedicato), che – insieme con l'incontro tra Pirandello e Verga – costituisce il primo germe dell'idea di realizzare questo film, che si avvale di un'ottima ricostruzione ambientale e scenografica della Sicilia degli anni Venti (è girato tra Palermo, Catania, Trapani ed Erice), grazie alla fotografia di Maurizio Calvesi. Ne viene fuori un film delicato, riflessivo, ironico, che riesce a mettere insieme e mescolare con un sapiente equilibrio aspetti comici e drammatici, risa e pianto, realtà e finzione: com'è insito nella poetica pirandelliana e nella stessa natura umana…

Nino Genovese

Gigi Riva. Nel nostro cielo un rombo di tuono (2022) di Riccardo Milani

Alessio Cossu

L'espressione *Rombo di tuono*, impiegata dal compianto Gianni Brera il 25 Ottobre del 1970 al termine della partita Inter-Cagliari (1-3), è diventato parte integrante del titolo dell'appassionante docufilm di Riccardo Milani: *Nel nostro cielo un rombo di tuono*. Celebre per il fatto di aver coniato, per i calciatori, epiteti che rendono onore anche alla lingua del Belpaese, il giornalista ricorse alla poetica immagine per suggellare l'ineguagliabile esplosività del sinistro di Luigi Riva, in arte Gigi, a tutt'oggi il più prolifico cannoniere azzurro (35 reti). Il film di Milani si avvale di un pregevole montaggio che tiene unite diverse linee narrative: quella delle origini, quella dedicata al legame con la Sardegna, quella che emerge dalle testimonianze dei compagni del Cagliari e della nazionale, di coloro, infine, che lo hanno conosciuto anche nella veste di membro dello staff tecnico azzurro. L'amalgama tra le suddette linee narrative è un po' il segreto di questo film, giacchè l'abilità del regista, capace di confezionare un'opera che va ben oltre le due ore senza che lo spettatore avverta la minima sensazione di noia o pesantezza, consiste nel centellinare le qualità umane e sportive del protagonista. Il lavoro di Milani suscita ovviamente entusiasmi e rievoca ricordi soprattutto nel pubblico sardo che nel campione di Leggiuno ha trovato una bandiera, non solo calcistica, e nel quale tuttora si identifica, ma ha anche un respiro più ampio. Il documentario, grazie all'arco cronologico abbracciato, si configura infatti come un resoconto sui risvolti sociologici, storico-culturali ed etici del nudo fatto sportivo nell'Italia degli anni immediatamente successivi al boom. Quella che emerge è infatti una nazione che, a cento anni dalla sua unificazione, doveva ancora compiutamente "farsi". Le distanze non solo geografiche tra le regioni, i pregiudizi che andavano ben oltre il campanilismo sportivo, le dinamiche economiche dalle quali discendeva anche una primazìa sportiva delle squadre del nord su quelle del sud: tutto questo dalla pellicola di Milani emerge con chiarezza e semplicità, senza l'apparenza di una tesi precostituita. La voce narrante è infatti presente solo nell'incipit e il senso del documentario emerge dall'accorto lavoro di giuntura delle testimonianze. Si potrebbe obiettare che trattare di un uomo che ha impresso un carattere così indelebile nel firmamento sportivo sia facile, considerata una carriera senza macchia e un palmares di certo in credito più che in debito nei confronti della fortuna. Tuttavia, il regista romano firma un'opera al contempo popolare e intima, celebrativa ma non retorica. Già nei primi fotogrammi viene presentato il campione nel rispetto del suo carattere schivo e che rifugge la notorietà: è inquadrato in penombra e nell'atto di rispondere circonfuso dalle volute di fumo delle sigarette che gli conferiscono un senso di malinconico mistero e di epicureo appagamento al tempo stesso. L'incipit vero e proprio è costituito dai ricordi impressi sul quaderno di un bambino delle scuole elementari, uno dei tanti che si accesero di passione per il proprio beniamino. La prima linea narrativa, quella dell'infanzia, delle origini, delle difficoltà del futuro campione, è affidata alla voce di Riva stesso, corredata tanto dalle immagini in bianco e nero, del collegio nel quale fu mandato dopo la morte del padre, quanto da quelle a colori che ricostruiscono una passeggiata in bicicletta insieme alla madre. Dopo la morte di quest'ultima e della sorella minore, Riva trova nel calcio una straordinaria molla di riscatto, di affermazione che, suggerisce tacitamente il montaggio, è in parallelo con quello che la Sardegna avrebbe vissuto negli anni a venire. Il film, infatti, presenta già dall'inizio, quando ancora il protagonista era del tutto ignaro del proprio futuro, dei brevi fotogrammi in cui i Mamuthones, una maschera tipica del carnevale isolano, inscenano una loro sfilata: ecco il legame tra le linee narrative, coese da un senso di predestinazione, quasi che l'isola avesse atteso secoli perché si parlasse di lei con il rispetto che merita. Perché è questo il risvolto storico-culturale di cui si diceva sopra: i sardi vissero la conquista dello scudetto con un forte spirito identitario, più istintivo, genuino e consapevole di quello che a cavallo di quegli anni accompagnò il cosiddetto Piano di rinascita, ovvero il tentativo, con la costruzione di industrie imposte dall'alto, di fare uscire la regione da un'economia prevalentemente vocata alle attività agro-pastorali. Il film di Milani è tutto questo: le voci dei tifosi che si muovevano dalle località più lontane dell'isola per assistere alle partite che rappresentavano qualcosa di più di un evento sportivo. Nel film, l'autorevole opinione del sociologo Bachisio Bandinu svela il segreto della chimica perfetta instauratasi tra Riva e i suoi tifosi: l'attaccamento alla maglia e il rifiuto delle profferte dei club blasonati, l'umiltà, la riservatezza e il rispetto per la parola data lo rendevano uno di loro.

Quanto ai compagni di squadra e a quelli della nazionale (Tomasini, Gori e Albertosi i più presenti insieme a Mazzola), le loro parole, le emozioni sui loro volti completano il puzzle scendendo, ora sì, nel dettaglio sportivo. Eppure anche qui è il backstage, il retroscena, il risvolto inaspettato, la spigolatura aneddotica a rivelarci molto più dei numeri e dei titoli dei giornali. L'apprensione per i due infortuni in nazionale, la richiesta fatta da Mazzola a Riva alla fine del primo tempo del celebre Inter-Cagliari affinché gli ospiti non infierissero sui padroni di casa davanti al loro pubblico, tutto ciò dà corpo alla statura del campione ben più delle immagini del trionfo agli europei del 1968 o di quelle agrodolci di Messico 70. La stoffa del cavallo di razza non è perciò data dai numeri, bensì dai fili che lo tengono avvinto ai compagni e lo spingono al sacrificio senza rimpianti. L'ultima parte del documentario è uno sguardo più ravvicinato nel tempo. La prospettiva è quella di chi ha tratto giovamento dalle parole e dall'esempio di Gigi Riva: Roberto Baggio, Gianfranco Zola, Gianfranco Matteoli, Gianluigi Buffon, Nicolò Barella. Nelle mani di costoro passa il testimone ideale di quello che può essere considerato come il padre putativo di una certa maniera di intendere lo sport ma, ancor prima, la vita. Nell'affermazione del protagonista anche i legami affettivi con i luoghi sono stati importanti. Il regista alterna i primi piani dei trionfi, delle interviste negli studi televisivi ai campi lunghi e lunghissimi degli ambienti naturali dell'isola, che nella loro aspra bellezza ci ricordano come Rombo di tuono è stato il campione di tutti i Sardi, anche e soprattutto di coloro che, non potendosi recare nello stadio Amsicora, accompagnavano le loro domeniche con una radiolina, nei pressi del proprio gregge, davanti alle proprie reti da pesca o nel bar del paese opportunamente imbandierato per l'occasione. Ciò detto, se è vero che Gigi Riva si è giovato anche del loro affetto e del loro sostegno, fino a che punto è lecito considerarle cinematograficamente delle comparse solo perché ne ignoriamo i nomi?

Alessio Cossu

Il cinema di Stalin e il realismo socialista

Pierfranco Bianchetti

Negli anni Venti il giovane cinema sovietico impegnato in una colossale e capillare alfabetizzazione della popolazione soprattutto rurale, intuisce che il cinematografo è uno strumento fondamentale e strategico per l'affermazione dello stato socialista.
Durante il piano quinquiennale del 1928-1932 le sale cinematografiche in tutto il paese sono già ventimila.
Il Congresso dei lavoratori del 1928 aveva auspicato la fine del cosiddetto "feticismo tecnico" presente nei grandi film di quegli anni, per imboccare la strada di una espressività più austera, mentre ormai il sonoro è alle porte ed è necessario adeguare al più presto gli impianti tecnici. L'industria cinematografica produce numerose pellicole interamente sovietiche per evitare la continua importazione molto costosa dall'estero di pellicole.
Nel 1930 nasce il Souzkino, un organismo creato per controllare e coordinare tutta l'industria filmica, a capo della quale viene nominato Boris Sumjackij, l'uomo che per conto di Stalin deve sviluppare l'organizzazione del cinema sovietico sul modello di Hollywood.
La nascita del sonoro però anziché incentivare alla sperimentazione cineasti di valore quali Vertov, Ejzenstein, Pudovkin, Dovzenko, Kulesov e altri, è usata dal regime per imporre uno stretto e rigoroso controllo dei film prodotti. È l'inizio della lotta al formalismo, a quello stile di cinema considerato troppo sofisticato e principalmente caratterizzato da un montaggio fortemente creativo ed avanguardistico, che rischia di non essere compreso dalle grandi masse di contadini e operai che lo stato sta cercando di alfabetizzare. In questo contesto tra il 1930 e il 1934 il governo si batte per riportare nell'ordine socialista il cinema considerato *"l'arte, per noi bolscevichi, socialmente più importante"*, come diceva Lenin.
"Gli anni Trenta- scrive Ugo Casiraghi nel suo articolo "E il cinema sovietico si mise a parlare" (l'Unità sabato 5 luglio 1980)- *sono un periodo controverso nella storia del cinema sovietico. C'è chi li contrappone agli anni venti, rivoluzionari, come se non ci fosse nessuna continuità tra un decennio e l'altro. C'è chi li sottopone all'insegna del realismo socialista, come se tale formula, magicamente, avesse all'improvviso imprigionato i cineasti e impedito la nascita di opere di valore"*.
Il 7 novembre 1934, diciassettesimo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre, arriva nelle sale il film *Ciapaiev* di Sergei e Giorgi Vassilev. Il film racconta la storia di un capo partigiano durante la guerra civile del 1919 nella lotta contro le truppe bianche e mostra la sua evoluzione da soldato un po' naif ed anarchico in un disciplinato e preparato combattente dell'Armata Rossa.
La pellicola che risente del clima di grande entusiasmo esploso dopo la nascita dello stato socialista, è un'opera didascalica, ma anche profondamente sincera, che ha un'influenza culturale e politica sul cinema sonoro, pari a quella che ebbe *La corazzata Potëmkim* su quello muto.
Ciapaiev, tratto dal romanzo di Dimitri Furmanov, che riscuote un successo senza precedenti tra il pubblico sovietico (cinquantadue milioni di spettatori) segnando l'inizio ufficiale

Iosif Stalin (1878 – 1953)

del "realismo socialista", una teoria secondo la quale l'arte riflette la realtà nella sua dinamica dialettica, è il film di Stalin, che vede nell'opera il condensato della sua ideologia e del suo potere personale.

"Ciapaiev" (1934) di Georgij Vasil'ev e Sergej Vasil'ev

L'11 gennaio 1935 a Mosca si festeggia il quindicesimo anniversario della nascita ufficiale del cinema sovietico. *"Stalin-*scrive Giovanni Buttafava, illustre storico del cinema e grande conoscitore della cinematografica russo-sovietica– *manda il suo saluto, la Pravda dedica all'avvenimento l'articolo di fondo, al teatro Bol'soj distribuzione delle prime onorificenze ai cineasti, le prime di una lunga serie, distribuite accuratamente secondo i meriti (cioè più alte ai Vasil'ev, più basse a Ejzenstein). E il cinema di rimando, festeggia Stalin. In quello stesso anno viene filmato in presa sonora diretta il suo discorso alla cerimonia ufficiale d'inaugurazione della metropolitana moscovita, che passa alla cronaca come la prima grande ripresa audiovisiva sincronizzata di Stalin e viene proiettata in pompa magna, al teatro Bol'soj (dove, fino a quel momento si sono proiettati solo film tipo Oktjabr' o La corazzata Potëmkin). Il discorso del compagno Stalin all'assemblea solenne nella Sala delle colonne della Casa dei soviet dedicato all'inaugurazione del metrò è il primo di una serie di documentari trionfali, che riprendono Stalin nelle occasioni solenni e lo ripropongono all'adorazione del suo popolo, magari in cinema appositamente inaugurati e dedicati alla cinecronaca d'attualità"* (Cinema & Film- la meravigliosa storia dell'arte cinematografica- Armando Curcio Editore terzo volume).

"Aleksandr Nevskij" (1938) di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Nel frattempo la situazione è ormai matura per una svolta decisiva nella cultura e nelle arti sovietiche. Così al congresso degli scrittori, che si tiene nell'agosto di quell'anno, si decide di mettere fine ai raggruppamenti artistici in cui si dividono i "lavoratori delle arti", per incanalarsi verso questo processo storico (il realismo comunista) nel quale si riconoscono pienamente il partito bolscevico e lo stato.

Nel 1935 tocca ai cineasti autocriticarsi nel corso di un convegno. Ejzenstein diventa il bersaglio principale contro il formalismo della cinematografia.

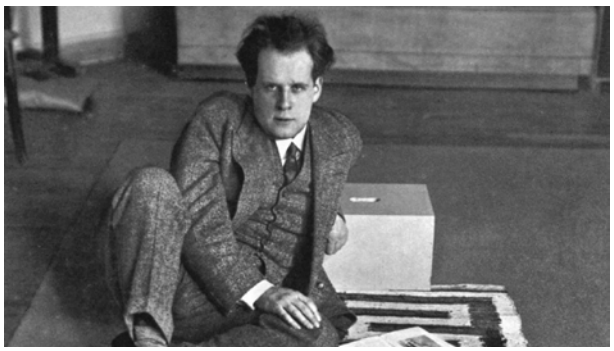
Questa forte imposizione alla creatività artistica porta alla realizzazione di film quali *Lenin in ottobre* (1937), *Lenin nel 1918* (1939) di Michail Il'ic Romm, mentre Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg disegnano il profilo di un classico combattente bolscevico nella trilogia *La giovinezza di Massimo* (1934), *Il ritorno di Massimo* (1937), *Il quartiere di Viborg* (1939). Questo personaggio raggiunge una popolarità pari a quella di Nick Carter in Occidente.

Incoraggiate dal regime escono sugli schermi le grandi biografie come *Scors* di Aleksandr Petrovic Dovzenko (1939) e *Sverdlov* di Sergej Jutkevic (1940), mentre il tema dell'industrializzazione e della fabbrica diventa molto ambito dai registi che non vogliono inimicarsi il potere in film quali *Uomini e lavori* di Sergej Iosifovic Jutkevic e *Ivan* realizzati già nel 1932, *I trattoristi* (1939) di Aleksandrovic Pyriev, *Terre dissodate* (1940) di Julij Jakovlecic Raizman, dedicato alla collettivizzazione forzata delle campagne.

Il cinema di Stalin però non vuole fare mancare al suo pubblico anche la commedia brillante di grande popolarità, necessaria a regalare momenti di evasione e di serenità in un periodo difficile per superare un'esistenza sottoposta a non pochi sacrifici materiali e morali. In questo genere si mettono in luce *Volga- Volga* di Grigorij Aleksandrov (1938) e tre film di Sergej Gerasimov, *I sette coraggiosi* (1936) e *Komsomolsk* (1938), che inneggiano la gioventù sovietica e *Il maestro* (1939), dedicato agli insegnanti che operano nei villaggi agricoli.

Il mito di Stalin, ormai in quel periodo nel suo pieno fulgore, è presente in *La grande aurora* (1938) di Mikhail Ciaureli. Sul finire degli anni Trenta è il cinema epico ad affacciarsi prepotentemente alla ribalta con *Pietro il grande: orizzonti di gloria* (1937-1939) di Piotr Perji e il celebre *Aleksandr Nevskij* (1938) col ritorno alla regia di Sergej Michajlovic Ejzenstein, costretto ad instaurare un modus vivendi con le autorità (dovrà ripudiare pubblicamente il formalismo per abbracciare il realismo socialista subendo una delle esperienze più amare della sua vita).

Il capolavoro del regista diventa una straordinaria macchina di propaganda. Uno dei pochi eroi dell'antica Russia che riescono a sopravvivere alla rivoluzione bolscevica è protagonista di questo kolossal costosissimo girato in stile hollywoodiano che di fatto è una denuncia del nazismo, ma anche un inno alla figura di Stalin.



Sergej Michajlovič Ėjzenštejn (1898 - 1948)

Il film racconta le gesta nella prima metà del XIII secolo del principe Aleksandr Nevskij che nel 1240 sconfigge l'esercito svedese impegnato nel tentativo di invadere la Russia. Nella pellicola, uno dei più grandi esempi del genere cinematografico epico-storico, vi è anche un'altra celebre battaglia nella quale sono messi in fuga i cavalieri teutonici pronti a conquistare e saccheggiare la Russia.

"Ivan il Terribile" (1944) di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn

"La corazzata Potëmkin" (1925) di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn

Aleksandr Nevskij diventa subito un clamoroso successo, ma viene ritirato a sorpresa dai cinema in seguito al patto di non aggressione tra l'Urss e la Germania e poi nuovamente rimesso in circolazione dopo l'invasione tedesca nel 1941. In quell'anno a causa dell'arrivo sul sacro suolo della patria delle truppe di Hitler, tutto il cinema sovietico è costretto alla mobilitazione, prima spostando gli studi di Leningrado e Mosca ad Alma-Ata in Kazakistan e poi appoggiando il conflitto con film patriottici, tra i quali *I due combattenti* (1943) di Leonid Lukov, *Compagno P.* (1943) di Fridrich Ermler e con numerosi documentari quali *Stalingrado* (1943) di Leonid Varlamov, *C'era una volta una bimba* (1944) di Viktor Eisimont e *Gli indomiti* (1945) di Mark Donskoij.

Infine grande clamore in Urss e anche all'estero suscita il mitico *Ivan il terribile*, girato negli studi di Alma-Ata da Ejzensten, un'opera in due parti realizzata tra il 1944 e il 1946.

La seconda parte intitolata *La congiura dei Boiardi*, contenente alcuni riferimenti espliciti alle epurazioni messe in atto da Stalin tra il 1936 e il 1938, causa al grande regista russo un ostracismo, che durerà fino alla sua morte avvenuta il 11 febbraio 1948.

Il cinema sovietico di quegli anni, che già nelle prime edizioni della Mostra del Cinema di Venezia tra il 1932 e il 1934, si fa ammirare dai critici italiani e non solo con film come *Ivan* di Aleksandr Dovženko e *L'Uragano* di Vladimir Petrov, è utilizzato con scaltrezza da Stalin che attraverso la biografia romanzata di diversi ritratti storici della Russia, ha costruito "il culto della personalità", teso a rappresentare il suo socialismo come la meta finale di un processo nazionale e sociale iniziato ancora prima della Rivoluzione d'Ottobre.

Pierfranco Bianchetti

Fumetti e Giochi di Ruolo

Volontà e Speranza

Nicola Santagostino

"Sei stato scelto perché hai la capacità di andare oltre la paura", questo semplice motto accompagna l'arrivo di uno degli oggetti più potenti dell'universo, l'anello del Corpo delle Lanterne Verdi, un oggetto saturo del potere della Volontà, una delle luci dello spettro emozionale, e dotato di poteri limitati solo dall'immaginazione di chi lo usa. Questo possente artefatto fino a pochi anni fa era suscettibile al giallo, praticamente qualsiasi oggetto o essere o energia di colore giallo era in grado di superare le sue difese, una debolezza abbastanza stupida se ci pensiamo, ma che verrà poi spiegata: la Paura nello Spettro Emozionale è una luce gialla. Figlia della parte rettile del nostro cervello, questa arcaica emozione è fondamentale per la nostra sopravvivenza, ma allo stesso tempo rischiamo di esserne vittime, di sentirci senza vie di fuga, di proiettare nella nostra mente futuri orribili e angoscianti e sapete perché? Perché la paura non puoi controllarla, essa, come gli altri colori dello Spettro Emozionale, fa parte di noi e non le possiamo impedire di far sentire la sua voce, di sussurrarci nell'orecchio "Attento", di non farci compiere scelte rischiose e di impedirci di osare nel nome del "non si sa mai", ma allo stesso tempo chi vive senza questo istinto segue l'impulso fregandosene delle conseguenze e dei danni che potrebbe causare a sé stesso e agli altri, come un animale folle. Come faranno quindi le Lanterne Verdi a battere il giallo? Con una risposta tanto semplice quando banale: andando oltre la paura. Nessuno di noi nella sua vita può decidere di arrabbiarsi, di innamorarsi, di temere qualcosa o di bramarne il possesso, ma a tutti noi è concessa l'opportunità di scegliere. Sta a noi decidere quanto il rischio valga davvero la pena, sta a noi guardare al futuro e lavorare affinché la Luce Blu della Speranza si concretizzi in qualcosa o imparare a non farci dominare da quella Rossa della Rabbia o dall'Arancione dell'Avidità, così come saper porre dei limiti all'Indaco della Compassione o al Violetto dell'Amore. Ed ecco qui svelato l'arcano: quando l'anello ti sceglie non ti dona nulla, ma semplicemente ti pone davanti la piena responsabilità di gestire il più potente oggetto dell'Universo ben sapendo che il peso che comporta è quello di cercare ogni istante di essere pienamente te stesso, consapevole che hai letteralmente la capacità di giungere fino alle stelle se sai andare oltre le tue paure. Non è l'anello a fare di te un eroe, ma la costante scelta di volerlo essere ed è questo che rende le Lanterne i fari di luce che sono davvero: essi non si limitano a combattere i cattivi ma sono costante simbolo di quello che siamo in grado di fare quando impariamo ad accettarci appieno per quello che siamo e ad andare oltre a quello che ci limita.

Saint Walker, l'ultima lanterna blu

Se le Lanterne Verdi ci insegnano a combattere per essere eroi e quelle Gialle e Rosse sono un monito al non cadere nella famosa frase sul non diventare un mostro a tua volta quando decidi di combattere i mostri, le Lanterne Blu cosa rappresentano? La luce della Speranza (e della Fede), la luce più potente dell'intero spettro emozionale e che ha la sua batteria centrale su Odym, situato, non a caso, nell'orbita della Stella Polare, ha un enorme compito: illuminare il cammino per non farci perdere la retta via. Non importa che siano i giorni più terrorizzanti o le notti più iraconde, ciò che dá senso a qualsiasi forma di lotta è solo la necessità di creare, di costruire, di rischiare per un mondo migliore e la Speranza con cui queste lanterne, spesso considerate tra le più scarse sotto diversi aspetti, ci mettono in contatto serve a ricordarcelo. La Speranza abbatte il Giallo della Paura, non è toccata dall'Arancio dell'Aviditá, placa il Rosso dell'Ira ed è in grado di donare forza alla Volontà, alla Compassione e all'Amore, poichè sapere che "All Will be Well" ci aiuta a tirare avanti giorno dopo giorno. Nei vari archi narrativi legati a questo Corpo le Lanterne Blu saranno quelle che verranno più massacrate, fino a sparire quasi del tutto ma allo stesso tempo assisteremo alla loro lentissima evoluzione in una realtà sempre più proattiva al punto da scagliarsi contro gli invasori del loro pianeta all'urlo di "Fight and Believe", uno slogan che rappresenta al meglio un gruppo di monaci guerrieri devoti non al mantenimento dell'ordine ma alla salvezza e al miglioramento dell'esistente. Sono quindi il Corpo perfetto per eccellenza? No, e credo che potremmo trarre un grande insegnamento da questo: le Lanterne Blu sono tra quelle paradossalmente più limitate poiché

Hal Jordan, la più grande delle Lanterne Verdi

La lanterna principale di Oa, il pianeta delle lanterne verdi

senza un Anello Verde nei dintorni, senza la luce della Volontà, perdono gran parte dei loro poteri perchè andrá sempre tutto bene... se ci impegneremo affinché succeda. Ecco quindi il punto debole della Luce più potente: non importa quanto i nostri ideali possano esseri intensi e le nostre speranze luminose, se non affianchiamo ad essi la Volontà di renderli reali? Saranno una stupenda Stella Polare perfettamente inutile, poiché tanto non abbiamo intenzione di iniziare nessun cammino, e non vi è forse nulla di paradossalmente più crudele.

Nicola Santagostino

Mario Luzi, cronista cinematografico

Io sono cresciuto con il cinema.
Pretendevo e pretendo dal cinema
la scrittura, l'espressione...
Mario Luzi

Stefano Beccastrini

Proemio

Considero Mario Luzi uno dei grandi poeti del 900 italiano. Mi sono intrattenuto a parlare con lui, sia nella sua casa fiorentina (su una parete dominava un quadro di Venturino Venturi, amico di entrambi) che nella Pienza ove trascorreva l'estate (ricordo che ci sedemmo su una panchina e lui mangiava un gelato che gli sgocciolava sui pantaloni), varie volte durante i suoi ultimi anni. Parlavamo anche di cinema, di cui egli era un appassionato cultore. Nel 1914, l'anno in cui Luzi venne al mondo, il film *Cabiria* di Giovanni Pastrone si stava affermando in tutto il mondo. Mario Luzi, fin da ragazzo, non poteva non diventare uno spettatore "furioso" (com'ebbe, poi, a definirsi, commentando "Per assuefazione, quasi una droga, un vizio"). Evidentemente la sua fama di *spettatore furioso* si diffuse e si mantenne viva, negli ambienti letterari fiorentini, se nei primi anni Cinquanta il direttore de *La Nazione* – il più antico quotidiano a tiratura nazionale d'Italia, fondato nel 1859 all'indomani dell'annessione al Regno di Sardegna dei territori dell'ex Granducato di Toscana - gli chiese di diventarne il "cronista cinematografico": si chiamava Sandro Volta e, per invogliarlo, gli disse: "Parla di quel che vuoi, quando vuoi". L'incarico durò circa un anno e mezzo – dal primo novembre 1950 alla fine di marzo del 1952 – e Luzi riuscì a pubblicare 77 recensioni (nel 1997 furono raccolte in un volumetto a cura di Annamaria Murdocca, studiosa luziana, intitolato *Sperdute nel buio. 77 critiche cinematografiche*). Il poeta, all'epoca, era già piuttosto noto e stimato: a trentasette anni aveva già edito quattro raccolte di versi (*La barca*, *Avvento notturno*, *Un brindisi*, *Quaderno gotico*), prontamente apprezzate e commentate da gente che di poesia se n'intendeva (e anche di cinema, per la verità: per esempio Franco Fortini e Andrea Zanzotto). Di quel periodo ricorda: "Feci leva sul vizioso di cinema che c'era in me. Mi scontrai con la produzione corrente, commerciale... Questo spiega il tono divertito, un po' derisorio delle mie recensioni. Ma dove c'era qualcosa di buono non me lo lasciavo scappare". Egli scriveva le recensioni sedendo a un tavolino del Caffè Giubbe Rosse, locale storico quasi leggendario, per vari decenni luogo d'incontro – in Piazza della Repubblica, ex Piazza Vittorio Emanuele – dell'intellettualità fiorentina, fin dai tempi del futurismo.

Mario Luzi (1914 – 2005)

Stroncature

Tra le sue recensioni si ritrovano alcune nette stroncature. Per esempio, quella riguardante *Figli di nessuno*, 1951, di Raffaello Matarazzo (autore di polpettoni melodrammatici, attualmente anche troppo rivalutato: non oserei trattarlo come fece Luzi a suo tempo ma mi irrita sentirlo definire "il Douglas Sirk italiano"). Oppure *Anna*, ancora del 1951, di Alberto Lattuada (che Luzi trovò piagnucoloso e volgare ma che invece, da parte mia, apprezzo se non altro per la straordinaria presenza d'una Silvana Mangano che sa dar vita a un personaggio femminile di rara intensità, sia nelle bianche vesti di una monaca d'ospedale che in quelle discinte e seducenti d'una ballerina di bajon). Oppure, ancora, *Roma ore 11*, sempre del 1951, di Giuseppe De Santis (Luzi scrisse che, purtroppo, De Santis continuava a pensare che per fare del buon cinema neorealista fosse sufficiente filmare povere tragedie quotidiane: probabilmente aveva ragione ma il film, alla cui sceneggiatura partecipò anche Cesare Zavattini, è forse il più interessante del cinema desantisiano). Luzi sbeffeggiò anche il Totò di *Guardie e ladri*, 1951, regia di Mario Monicelli e Steno, parlando di "sconfortante povertà della farsa cinematografica italiana". E qui provo qualche dolente perplessità. Nella Appendice di *Sperdute nel buio* così, in seguito, si giustificò: "Sono stato eccessivo, lo riconosco... Però ho sempre pensato che Totò fosse stato usato male. Solo più tardi ho capito che, a parte la corrività dei testi, la sua espressività di attore ci fosse sempre tutta". Continua a dispiacermi che, in quella occasione, Luzi andò a prendersela proprio con un film che qualche dignità ce l'aveva, che piacque a Cannes, che segnò – con altri – il passaggio dal neorealismo alla commedia all'italiana.

Ava Gardner

Cattivissimo, Luzi, anche contro *Pandora*, 1951, di Albert Lewin, cineasta e sceneggiatore americano, un esteta anche troppo innamorato dell'arte europea: egli lo definisce "sconclusionato polpettone", un melodramma trasudante cattivo gusto. Evidentemente era così disgustato dal film (che, attualmente, è rivalutato nel suo perdersi tra leggende wagneriane, miti mediterranei, amour fou, kitsch surreale) da non ricordare neppure che esso è interpretato da una Ava Gardner bella come non mai. E dire che la Gardner, a Luzi, piaceva molto: parlando di un altro suo film, la definì "un gran pezzo di donna, incredibile".

Encomi

Ma non soltanto di stroncature era fatto il mestiere di Luzi quale cronista cinematografico, bensì, anche, di dichiarazioni d'amore per il cinema. Soprattutto per quello americano. Scrisse: "Ne ammiro il livello, la ricchezza. Non ha buchi di incoerenza narratologica". Mi limiterò a ricordare pochi esempi, cominciando con King Vidor di cui Luzi vide, in quel periodo, *Alleluja!*, un film del 1929, già uscito in Italia nel 1930 (muto e con didascalie) ma riproiettato, in forma corretta, presso un neonato circolo fiorentino, "il club *Primi Piani* che ha sede nella cappella di San Pierino in via Gino Capponi, e ha iniziato con la proiezione del capolavoro di King Vidor...L'espressione cinematografica raggiunge uno dei culmini della sua potenza". Luzi, poi, si

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

entusiasma anche vedendo *L'asso nella manica*, 1951, di Billy Wilder: "Quanti films gli Americani hanno cavato dal volgare e impetuoso demone del giornalismo? *L'asso nella manica*...è andato su questa strada più lontano di tutti...". Espressioni ammirate meritano anche *Il caso Paradine*, 1947, di Alfred Hitchcock e l'*Otello*, 1952, di Orson Welles. Nel primo caso, Luzi sottolinea la bellezza e la bravura di Alida Valli ma anche il film nel suo complesso, "assai ben costruito" tanto che "la vicenda giudiziaria, anche per i vari sentimenti che vi sono connessi, ha una notevole tensione" (va fatto notare che, nel 1952, non erano ancora molti, in Italia, i critici disposti a elogiare Hitchcock). Nel secondo caso, è ammirabile la capacità di Luzi di disegnare un ritratto molto attento e preciso di Orson Welles, regista e protagonista del film, parlando di "*enfant terrible* del cinema americano", "di genialità autentica e di spettacolare nonconformismo", di "estetismo innestato su un fondo barbarico". E i film italiani? Luzi va a vederne molti, spesso – come si capisce dalla stringatezza delle recensioni – annoiandosi. Però rende omaggio, e non c'è che da essere d'accordo con lui, alla qualità quando gli capita d'incontrarla. Per esempio, ma con qualche riserva, in *Achtung Banditi!*, 1951, di Carlo Lizzani (di cui sottolinea la freschezza e il carattere collettivo della produzione, sostenuta da una cooperativa di operai "che hanno voluto così mandare a memoria il loro sacrificio e quello dei compagni caduti"); in *Umberto D*, 1952, di Vittorio De Sica con la sceneggiatura di Cesare Zavattini ("opera seria e intensa"), in *Le ragazze di Piazza di Spagna*, 1952, di Luciano Emmer (Luzi definisce il film, con poetica invenzione espressiva, "merletto cinematografico").

"Achtung! Banditi!" (1951) di Carlo Lizzani

Conclusioni

E qui mi fermo, nella speranza di aver reso l'idea del tipo di cinema che a Mario Luzi (profondo, universale poeta: con Guido Cavalcanti, Dante, Petrarca, Dino Campana e Giorgio Caproni uno dei più grandi tra i toscani) piaceva davvero. Egli ha affermato: "Amo il cinema che penetra nella memoria, ti arricchisce, dilata il tuo modo di vedere, illumina certe falde del non conosciuto, le rende visibili". Un cinema, insomma, che non è soltanto strumento di svago e intrattenimento ma anche di turbamento e di scoperta, di ricerca e di illuminazione. Lo stesso cinema che piace a me.

Stefano Beccastrini

Teatro

La fiaba dell'augellino belverde fa propria la lezione del teatro di marionette e oggetti

Giuseppe Barbanti

Un giovane regista che cura anche la drammaturgia, Matteo Spiazzi, ed una ancor più in erba compagine di attori ed attrici che formano la Compagnia Giovani del Teatro Stabile del Veneto impegnati per rivisitare nel segno di più tecniche di teatro di figura la "fiaba di magia" per antonomasia, *L'augellino belverde* di Carlo Gozzi. Il progetto di Matteo Spiazzi prende spunto dal celebre testo per elaborare una drammaturgia originale che integri e arricchisca sulla scena la narrazione, oltre che con l'approccio del teatro di figura anche con una particolare attenzione al linguaggio delle maschere. Proprio nel segno del recupero della Commedia dell'Arte, che sull'onda del realismo la riforma goldoniana aveva soppiantato, Gozzi nel testo alterna scene e dialoghi a passi in cui racconta col linguaggio indiretto libero gli sviluppi della vicenda. Brani che debbono poi essere drammatizzati dagli stessi interpreti. Ma l'azione fantastica ideata da Carlo Gozzi sulla scia de *L'amore delle tre melarance* propone una sorprendente successione di incantesimi, magie, trasformazioni che hanno l'obiettivo di ridare la scena a Renzo e Barbarina, figli del Re Tartaglia, ingrati e a lui stesso sconosciuti: il meraviglioso si materializza in scena nella statua parlante di Calmone, nel "magnifico e ricco palagio" evocato più volte, nella sepolta viva da 18 anni che ritorna alla vita e per l'appunto nel re trasformato in uccellino. Spiazzi fa interpretare i personaggi senza maschera da burattini e marionette tradizionali, i caratteri in maschera sono, invece, talvolta il frutto della giustapposizione di un'infinita serie di oggetti che combinati insieme dai giovani attori nel segno di una sbrigliata fantasia diventano il loro volto e la loro anima. Così Pantalone assume le fattezze di una vecchia caffettiera, Truffaldino quelle di una grattugia a manovella, Re Tartaglia diventa una composizione, un guanto di metallo da armatura (a simboleggiar la bocca), due schiaccia-patate per gli occhi, mentre la corona è (sic|) uno scolapasta. Sulla scena, un grande cassone che copre buona parte del palco e si apre facendo scoprire l'anfratto in cui nella parte inferiore, a vista, si nasconde la sepolta viva. Uno spettacolo quindi che si sviluppa in orizzontale e in verticale con gli interpreti, che manipolano gli oggetti, a sdoppiarsi e dare voce a più personaggi (e maschere) spesso in feroce contraddittorio l'uno con l'altro. La storia è piuttosto complessa ma le soluzioni ardite e l'entusiasmo dei giovani interpreti, nonché la drammaturgia di Matteo Spiazzi, che punta a snellire il plot e a valorizzare con il fondamentale contributo degli interpreti la commistione dei diversi linguaggi impiegati, riescono a contenere la durata dello spettacolo in poco più di un'intensissima ora, animata a tutto tondo dai nove interpreti. La gestualità e la mimica di quest'ultimi ben si coniugano con le originali maschere antropomorfe realizzate da Stefano Peocco di Meduna. *"Contrariamente a quel che molti, anche fra gli addetti ai lavori, pensano in Italia, il teatro degli oggetti, e in generale il teatro di figura, non è destinato esclusivamente a un pubblico di ragazzi, tanto più che sino agli 8 anni i bambini incontrano difficoltà a come prendere che quegli oggetti danno volto e anima ad un unico personaggio* - sottolinea Spiazzi - *Negli altri paesi europei, dove ho a più riprese lavorato negli ultimi anni il teatro di figura non ha minor dignità delle altre forme di spettacolo dal vivo, con la sua capacità comunicativa universale è, infatti, in grado di attirare attenzione e gradimento da parte di tutte le fasce di pubblico".*

Ciò del resto accade sul grande e piccolo schermo anche con i cartoni animati che spesso appassionano più i genitori che i figli. Gli interpreti de *La fiaba dell'augellin belverde* sono Meredith Airò Farulla, Riccardo Bucci, Davide Falbo, Chiara Pellegrin, Emilia Piz, Gregorio Righetti, Andrea Sadocco, e Daniele Tessaro al cui fianco troviamo Sofiia Lys dell'Accademia di Teatro di Kiev. Alla fine dello spettacolo gli attori depositano sul proscenio gli oggetti utilizzati per dare anima e corpo alle loro maschere e ne spiegano le modalità di impiego agli spettatori di tutte le età.

Giuseppe Barbanti

* le foto sono di Serena Pea

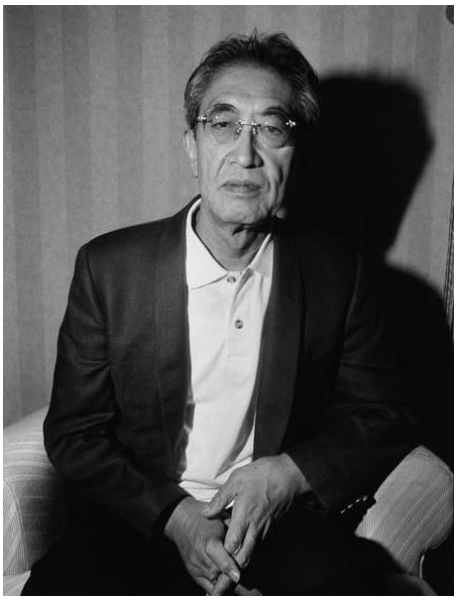
Oshima, notre amour

L'onda Japan firmata Nagisa Oshima
(1932/2022)

Sono un'indagatore del rapporto tra Eros e Thanatos.
N. Oshima

Patrizia Salvatori

I novant'anni dalla nascita del regista giapponese Nagisa Oshima, scomparso qualche anno fa, ci danno modo di ricordare la particolare cifra stilistica di una figura autoriale indiscussa della Storia del Cinema.
In grado di sconvolgere e commuovere allo stesso tempo numerose generazioni di spettatori e non soltanto in Oriente attraverso pellicole indimenticabili divenute stracult anno dopo anno, Nagisa ha portato in movimento storie urticanti e senza pelle, dall'iconico *Ecco l'impero dei sensi*, classic movie dell'erotismo cinematografico universale e racconto di una passione estrema tra un uomo e una donna, a *Furyo*, indagine emozionante e profondamente coinvolgente concentrata sul rapporto tra prigioniero e carceriere durante il periodo bellico, a *Tabù*, storia provocatoria di samurai ed omosessualità .
Visioni e temi che ben riflettono la sua profonda necessità nel voler raccontare, sin dagli esordi, una realtà altra, vista attraverso le lenti della tradizione giapponese disgregata dalla bomba atomica , decisa a cavalcare la rivolta nei confronti in particolare del cinema nipponico dei papà , Kurosawa in primis.
La Nouvelle Vague di Nagisa, di cui è stato esponente assoluto in Giappone, è sperimentatrice, violenta, dissacratoria, non chiede permesso a nessuno, mette in discussione con incredibile forza d'urto modi, consuetudini e costumi del suo Paese e del suo Cinema in particolare.
Autore scomodo, personalità carica di contraddizioni eppure colma di un eccezionale e mai pago gusto dell'immagine esteticamente raffinata e significante, a Nagisa si deve pure la profonda riflessione sulla casualità della vita mista alla necessità inesauribile di raccontarla attraverso una rappresentazione anarchica e avanguardista capace di sovvertire con una comunicazione dirompente l'ordine precostituito.
Nagisa Oshima nasce a Kyoto il 31 marzo 1932; discendente da una famiglia di samurai, dopo la morte del padre avvenuta quando era ancora bambino viene cresciuto in povertà dalla madre sino all'età giovanile.
Si laurea in giurisprudenza all'università della sua città natale e diventa sin da subito uno dei leader del movimento studentesco locale. Gli studi giuridici non sono la sua passione, la poesia e il baseball lo attraggono assai di più.
Nel 1954 il Cinema diventa il suo destino; entra infatti alla Shochiku Company, importante casa di produzione cinematografica nipponica, con il ruolo di aiuto regista prima e regista ben presto. Il suo primo lungometraggio è *Il quartiere dell'amore e della speranza* (1959) a cui seguiranno a breve distanza *Racconto crudele di giovinezza*, *Il Cimitero del sole* e *Notte e Nebbia in Giappone.*
Sono queste pellicole d'impatto deciso destinate, nell'intenzione di Oshima, a permettergli di raccontare senza sconto alcuno le trasformazioni avvenute in Giappone dopo la Seconda Guerra mondiale, la conseguente tragica sconfitta, l'atomica, trasformazioni che coinvolgono il Paese in uno sviluppo carico di nuovi presupposti.
La necessaria libertà creativa e critica spinge Nagisa a fondare, nel 1960, una sua compagnia insieme con la moglie attrice Akiko Koyama; con la Sozosha, questo il nome della società cinematografica, nei primi anni si dedica alla televisione, ma presto ritorna forte la necessità di raccontare il Giappone in progress.


Nagisa Ōshima (1932 – 2013)

"Ecco l'impero dei sensi" (1976)

"Tabù - Gohatto" (1999)

In stile *nuova onda* escono dunque tra il 1965 e il 1968 *Il godimento* e *L'impiccagione*, quest'ultimo selezionato al Festival di Cannes.
Ma è a metà degli anni Settanta che il prorompente estro creativo di Oshima si palesa in tutta la sua maturità. *Ecco l'impero dei sensi* (1976, vincitore del Premio speciale a Cannes), pellicola estrema di sesso, amore e morte attraverso il rito ispirata ad un fatto realmente accaduto, fa rimbalzare il nome di Nagisa Oshima in tutto il mondo, trasformandolo in un'icona trasgressiva che non lo abbandonerà mai più. Nel 1978 sempre a Cannes ottiene il premio per la migliore regia con *L'impero della passione*, storia fine Ottocento di passione, amore e morte la stella di Nagisa brilla in Europa; gli inglesi producono *Furyo* (1983) starring David Bowie e Takeshi Kitano, la storia omosessuale nel campo di detenzione giapponese infiamma gli schermi anche grazie alla splendida colonna sonora di Sakamoto. Tre anni dopo arriva *Max, mon amour*, prodotto e girato in Francia, storia di erotismo sui generis per uno scimmione affidata alla sceneggiatura surreale del bunueliano Jean Claude Carrierè ed alla puntuale interpretazione della ambiguissima e splendida Charlotte Rampling.
Costretto all'immobilità per malattia, porta in sala soltanto nel 1999 *Tabù-Gohatto,* storia trasgressiva tanto di una sconvolgente passione omosessuale tra samurai, protagonista l'amico di sempre Takeshi Kitano e il binomio sesso e potere, perfetto testamento spirituale a firma Oshima.
Credo che la cosa più importante per un cineasta sia il potere e il dovere di parlare di ogni argomento possibile, questo è il punto.In questo modo si possono fare film sulle varie forme di sessualità, sull'amore e la morte; l'importante è essere liberi. (N.Oshima).
Un inno alla libertà che ha caratterizzato tutta la vita artistica di Nagisa Oshima, nostro amore in movimento per sempre!

Patrizia Salvatori

Il cinema e il caso Orlandi: dal film rubato a Vatican Girl

Benedetta Pallavidino

Pagine buie della Storia contemporanea, casi irrisolti, chiusi, riaperti e nuovamente chiusi, verità mai venute a galla, famiglie che, ancora, instancabili, cercano e chiedono giustizia, verità costruite, camuffate, distorte che aprono innumerevoli piste, percorse eppure mai totalmente chiare e definitive. I giornali, l'opinione pubblica, la televisione, gli spregiudicati alla ricerca di un istante di notorietà si sono nutriti del richiamo e della visibilità che storie drammatiche e terribili potevano garantir loro, tanto da farle diventare "macabri miti" di una cultura di massa mai soddisfatta appieno. Il cinema prima e la serialità dopo, non si sono tirati indietro, quando necessario hanno cavalcato l'onda, tanto nel presente del crimine, quanto nei tempi futuri. Oggi, negli anni in cui il *true crime* è diventato quasi un'ossessione, si torna a puntare i riflettori su quei casi su cui tutti, almeno una volta nella vita, abbiamo detto la nostra. Dal caso Moro, alla strage di Piazza Fontana, da Alfredino a Yara, dal Circeo al caso Orlandi: una – qui ridotta – carrellata di vicende su cui il piccolo e il grande schermo hanno voluto riflettere, confezionando prodotti che dal film d'autore si propagano fino all'inchiesta e alla docu-serie. Mentre *Circeo* faceva la sua comparsa su Paramount+, Netflix, ancora nel pieno del delirio collettivo provocato da *Dahmer*, rilascia il 20 ottobre scorso, la docu-serie in quattro puntate diretta Mark Lewis (già noto per *Giù le mani dai gatti*): *Vatican Girl – La scomparsa di Emanuela Orlandi*. Non è il primo prodotto filmico sul caso, di certo è il più completo: quattro ore (quattro episodi da un'ora ciascuno) che scandagliano e percorrono, sia parallelamente che in sovrapposizione tutte le piste seguite nella speranza di giungere ad una verità oggi ancora negata.

Il 22 giugno 1983, la cittadina vaticana di quindici anni, Emanuela Orlandi, sparisce misteriosamente dopo essere stata a lezione di musica. Nel corso delle indagini si susseguono piste intricate e contraddittorie che partono dal rapimento per la richiesta di riscatto, alla pista internazionale che chiama in causa il KGB e i Lupi grigi, per arrivare a un coinvolgimento della Banda della Magliana e alla pedofilia interna alle mura vaticane. Oggi, quasi quarant'anni dopo, la verità è ancora ben lontana dall'essere svelata. L'intervento del cinema nella vicenda fu pressoché immediato: nel 1984 venne realizzato il lungometraggio *Liberate Emanuela* di Gianni Crea, proiettato una sola volta ad una manifestazione di cinema indipendente a Bellaria. La pellicola venne sequestrata e, in seguito, la sola copia esistente venne rubata dagli uffici della Gaumont. A quanto si dice i produttori erano turchi, il film prima girato in Turchia, a causa della sostituzione dell'attrice che avrebbe dovuto interpretare Emanuela Orlandi, venne nuovamente girato in Italia. I tempi non erano maturi, si era nel pieno della vicenda, da poco aveva preso vita la pista internazionale, le telefonate che prima erano arrivate alla famiglia Orlandi e poi all'avvocato Gennaro Egidio implicavano lo scambio di prigionieri. Emanuela in cambio di Alì Agca (l'attentatore di Papa Giovanni Paolo II). Il cinema, con pochissimi dati in mano, avrebbe rischiato di romanzare qualcosa di estremamente delicato e misterioso, venendo economicamente sostenuto e finanziato da chi sembrava essere parte della stessa operazione.

Nel 2016 è il regista Roberto Faenza che, alla luce di quelle che sono state le rivelazioni degli anni Duemila, torna a raccontare la storia di Emanuela Orlandi in *La verità sta in cielo*, titolo che parafrasa le parole dette da Papa Francesco alla madre e al fratello della ragazza: "Emanuela è in cielo."

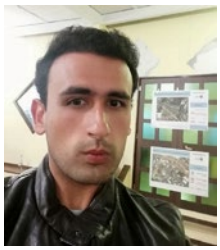
La narrazione, dopo una brevissima panoramica sulla scomparsa di Orlandi, sull'appello di Giovanni Paolo II e sulle prime due piste, si concentra sull'entrata in scena della figura di Enrico, Renatino, De Pedis, boss della Banda della Magliana che, per la prima volta viene nominato in una telefonata ricevuta dagli studi del programma *Chi l'ha visto?*. De Pedis, sepolto nella cattedrale di Sant'Apollinare in cambio di un favore fatto al Cardinal Poletti, sembra poter essere collegato al Caso Orlandi. Su questa pista indaga la giornalista Raffaella Notariale che intercetta e intervista l'ex amante di Renatino: Sabrina Minardi. Su questa svolta Faenza innesta il filone finzionale che vede la giornalista britannica, di origine italiana, Maria (Maya Sansa), inviata dal capo (Shel Shapiro), affiancare Notariale (Valentina Lodovini) e le forze dell'ordine italiane. Il tentativo di imbastire una detection story tutta al femminile, cede e frana nel momento in cui l'obiettivo della macchina da presa indugia troppo sulla storia privata tra De Pedis (Riccardo Scamarcio) e Minardi (Greta Scarano).

L'indagine si arena, anche nel momento in cui preme l'acceleratore sul thriller: il boss resta troppo a fuoco, illuminato e sostenuto dalla fama che lo precede (il successo dei *Romanzo criminale* letterario, cinematografico e seriale), tanto da offuscare prepotentemente la vicenda principale che finisce sullo sfondo. Ciò che, invece, Faenza sottolinea, mentre si avvicina a quella conclusione frettolosa che non vede vinti e vincitori, ma personaggi inquietati da un "rompicapo" troppo complesso e oscuro, è il singolare tentativo d'intesa tra Chiesa e Magistratura che trovano un accordo apparentemente proficuo: la rimozione della salma di De Pedis da Sant'Apollinare, in cambio del fascicolo privato del Vaticano su Emanuela. Il dossier, si legge prima dei titoli di coda, non è mai arrivato nelle mani della giustizia. Il Vaticano sa più di quanto voglia ammettere, a ricordarlo a Maria, pronta per tornare a casa con la certezza di star rischiando la vita a causa delle sue ricerche, è anche Pietro Orlandi in persona, che compare in una breve sequenza in cui mette a disposizione del regista il suo punto di vista di fratello inarrendevole.

Ma, arriviamo a i giorni nostri, a *Vatican Girl*, all'operazione più consapevole e riuscita che parte dal mettere in scena i dettagli più importanti di quel 22 giugno: le previsioni meteo di una giornata torrida, i telegiornali che trasmettono la notizia del rientro di Giovanni Paolo II dalla sua Polonia, dove è stato accolto come un eroe tornato in patria, il braccio di una ragazza che apre e richiude la porta di casa mentre sta uscendo, un telefono che squilla, un appunto con scritto "Avon", qualcuno che attende in macchina con il braccio fuori dal finestrino. Sono immagini che si ripeteranno con frequenza, ogni volta che si riavvolgerà la matassa della vicenda e si ripartirà da capo per esplorare una nuova possibile traccia. Il suono del telefono è un elemento

segue a pag. 29

La balia, profilo critico del film di Marco Bellocchio



Gianmarco Cilento

Nella vasta filmografia bellocchiana, *La balia* (1999) può essere visto come uno dei suoi poemi filmici più eleganti e sofisticati, prima della rinascita definitiva degli anni successivi, con opere quali *L'ora di religione* e *Buongiorno, notte!*, fautrici, insieme a *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana, di un nuovo cinema d'autore italiano di grande successo. In questo suo ultimo film girato nel ventesimo secolo, Bellocchio si confronta nuovamente con Luigi Pirandello e le sue categorie narrative, umane e introspettive, a distanza di quindici anni da *Enrico IV*. In questa pellicola tuttavia il regista di Bobbio lascia emergere un chiaroscuro pittoresco e di danzante sobrietà, reso ancor più netto dalle magistrali e, non per questo necessariamente barocche, interpretazioni del trio di protagonisti Fabrizio Bentivoglio, Valeria Bruni Tedeschi e l'esordiente Maya Sansa.

Il film è tratto dall'omonima novella dello scrittore agrigentino, scritta nel 1903, e la trasposizione è abbastanza fedele all'originale. Siamo in una perfida e cinica Roma di fine Ottocento, dominata dalle repressioni di Re Umberto I. Il Professor Mori, psichiatra di talento, diventa finalmente padre di un bambino, ma il nascituro non si attacca al seno materno. Così lo psichiatra e sua moglie Vittoria, donna di un certo fascino, ma algida e insicura, assoldano un'aitante balia, la bella Annetta, che il Mori sceglie tra tante altre donne dopo averne scandagliato la grandezza dei seni e, quindi, la capacità di allattamento. Il neonato familiarizza sin da subito con i seni della sua giovane balia, elemento di grande sofferenza per Vittoria, che decide di abbandonare il piccolo e il marito. L'uomo si ritrova così solo con Annetta, innocente analfabeta dal cuore generoso alla quale insegna anche a scrivere; ma lo psichiatra non l'ha scelta per caso, in realtà aveva intravisto la donna tra un gruppo di sovversivi e in clinica dovrà vedersela anche con un giovane collega simpatizzante dei sovversivi e dei manifestanti di piazza. Per un esponente della borghesia come lui tutto questo è un bivio e l'uomo si ritroverà nella faticosa impresa di decidere tra sentimento e coerenza intellettuale.

Rispetto al testo di Pirandello la dimensione politica è molto più accentuata, e lo sfondo delle proteste di piazza contro il rude potere monarchico è in fin dei conti la proiezione del pensiero politico del regista, coerente sin dagli esordi con una visione ideologica fieramente comunista e avversa alle menzogne della borghesia pubblica e privata. Ne *La balia* Bellocchio vuole comunque rappresentare la condizione umana del nostro paese nel periodo umbertino, apparentemente in continua evoluzione, ma in realtà scosso dal contrasto proletariato-borghesia, e dall'ancora precaria comprensione del ceto medio e alto.

Il personaggio di Annetta è, in fin dei conti, una proletaria a cui la vita non sorride affatto, è illetterata, umile e rassegnata a una condizione sociale men che mediocre e cloacale che non lascia spiragli di allietante speranza. Quindi l'ingresso in casa Mori è solo il primo passo verso una serie di evoluzioni spirituali e comportamentali che la ragazza deciderà di affrontare. Vittoria diventa insomma la parte debole del racconto, la perfetta antagonista del personaggio femminile verso cui Bellocchio ci spinge a simpatizzare con estrema compassione. E Annetta è capace di sorprenderci e di farci riflettere; diversamente dalla viscida e cinica insensibilità del *lumpenproletariat*, la giovane balia non vuole rimanere nella sua non letterarietà, nella sua più buia ignoranza. E contrariamente alle aspettative del Mori, impara a leggere e scrivere molto più velocemente di quanto l'uomo prevedesse. E anche per il personaggio maschile principale, per quanto più positivo e riflessivo della sua consorte, non è possibile non evidenziare una maggiore debolezza umana, un lieve cinismo medio borghese di fondo che, di fronte alla maggiore purezza di Annetta, passa categoricamente in secondo piano. Come non cogliere del resto l'estrema dolcezza di Annetta, quando vezzeggia il neonato o quando espande stupita un sorriso di infantile meraviglia di fronte alla scrittura che il Mori si accinge ad insegnarle?

Maya Sansa, la protagonista

Valeria Bruni Tedeschi e Fabrizio Bentivoglio

Ma i pregi di questo così riuscito personaggio femminile non sono certo da dare tutti alla pur eccellente direzione di Bellocchio. Il merito è soprattutto di Maya Sansa, che in questa sua prima prova sul grande schermo mostra già tutto il suo talento d'attrice, il suo fascino spigolosamente dolce, la sua esotica avvenenza e la sua prorompente fisicità. E questo suo primo film è il primo passo di una prolifica carriera d'attrice che ancora oggi è senz'altro di interesse.

Grande regista di donne, in questo film Bellocchio si supera con la direzione della Sansa, tanto che se non andassimo a spulciare la sua filmografia stenteremmo a credere che l'attrice qui sia al suo esordio filmico. Scelta dopo un regolare provino, Maya (che in quel periodo viveva a Londra) ricorda ancora con grande dolcezza il suo padre artistico, gigante della cinematografia del nostro paese, *"considero Marco come la mia figura paterna al cinema"*, confesserà un po' di tempo dopo. Grazie a questa grande esperienza la Sansa avrà anche modo di recarsi a Cannes ed è lei stessa in un'intervista a raccontare le circostanze buffissime, assurde, quasi da *slapstick comedy*, della sua visita alla Croisette. *"Vissi l'esperienza di Cannes in uno stato convulso di emozioni. Mi capitò di tutto. Allora abitavo a Londra: pochi soldi in tasca e le giornate scandite dai corsi della Guildhall School of music and drama. Mi ero trasformata nel giro di poco tempo in un maschiaccio quindicenne in tuta. Ora a questo individuo, che tuttavia portava il nome Maya, avevano detto: "Vieni a Cannes, La balia è in concorso". Nel giro di poche ore perdo l'aereo a Heathrow, sono costretta a prenderne uno successivo all'aeroporto di Stansted, dall'altra parte della città. Arrivo a Cannes*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

in ritardo. Appena giunta mi trascinano in conferenza stampa, nonostante i capelli pietosamente incollati sul viso. Poi la cena con Gilles Jacob, presidente del Festival di Cannes. Piergiorgio Bellocchio mi chiede: "Hai un vestito?" e io, "Sì, per la passerella". Lui: "E la cena?". In un battibaleno mi spinge dentro un negozio di abbigliamento femminile. Tutto sembra volgere al meglio quando 30 minuti prima della cena mi rendo conto di aver lasciato la busta con il vestito dentro il negozio. Risolverà tutto Valeria Bruni Tedeschi prestandomi uno dei suoi completi. Ricordo ancora: in fondo alle scale dell'albergo mi aspettava Marco Bellocchio, mi disse "Cara stai benissimo", ma ero conciata come una piccola Charlie Chaplin, con le maniche più lunghe delle braccia".

Non ci sono parole per descrivere quanto Maya Sansa sia perfetta, trascinante e rigorosa in questo picaresco ruolo di ragazza d'altri tempi, contrapposta alla femminilità più patinata e posticcia dell'antagonista Vittoria. Nella scena della "selezione" della balia, l'attrice si mostra a seno nudo, ma Bellocchio non ci permette di rendere quella fugace nudità volgarmente voyeuristica e appetibile a un pubblico puramente maschile, perché ce la mostra sotto un'ottica materna e matriarcale, candida, quasi matarazziana, in coerenza con il tema di partenza dove a prevalere è ovviamente il rapporto tra una donna e un nascituro, e non certo una dimensione erotica tra due sessi opposti. Grazie a questo rigore Bellocchio evita anche un possibile, ma che in questo caso sarebbe stato inutile, *ménage a trois* tra i tre protagonisti, risvolto letterario ormai inflazionato fino all'ingordigia nella storia del cinema. E siamo comunque anche lontani dall'uso smodato, manieristico e quasi mediocre dell'ostentazione del corpo femminile ben presente in un film come *Diavolo in corpo*. Grazie a tutte queste abili omissioni di cliché così esecrabili Bellocchio si prende quindi la sua rivincita, con una visione meno morbosa del sesso e della femminilità.

Va ribadito con convizione che il regista di Bobbio, con questo suo film circolato a suo tempo in forte sordina, ma ampiamente da rivalutare, va assolutamente visto come uno gnostico e illuminista conoscitore della condizione femminile e della condizione umana ottocentesca. Ma potremmo dire anche del talento di nuovi e giovani attori. La Sansa tornerà infatti a recitare con lui in altre due belle pellicole quali *Buongiorno, notte!* e *Bella addormentata*, anche queste due punti massimi della fulgida carriera di entrambi gli artisti.

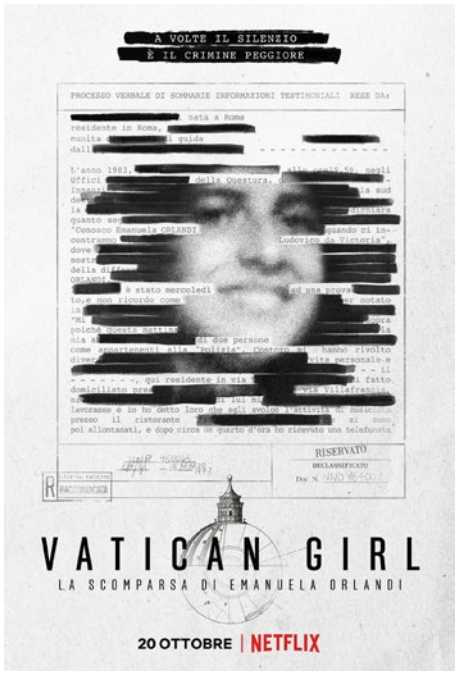
Gianmarco Cilento

Marco Bellocchio

segue da pag. 27

conduttore, il collante che, sia nella realtà che nella costruzione narrativa della serie, collega nomi, volti, indizi, e testimonianze. L'ultimo contatto di Emanuela, risalente al pomeriggio della scomparsa, i messaggi dei presunti rapitori, attraverso il loro portavoce dall'accento americano – per questo ribattezzato agli atti *l'Americano* –, la soffiata a *Chi l'ha visto?*, la necessità di Emanuela di confidare un segreto a un'amica; sono tutti avvenimenti che passano attraverso la linea telefonica e spesso implicano una svolta, un tassello aggiuntivo al mosaico eterogeneo e dispersivo del caso.

Ciò che il prodotto Netflix evidenzia sin dal titolo è un dato importante, forse quello centrale, chiave necessaria per seguire ogni strada possibile: Emanuela Orlandi è una cittadina vaticana, e questa è, forse, la ragione prima della sua sparizione, quel dettaglio che mai va dimenticato o accantonato. A condurre l'indagine attraverso tutte le sue tortuose complicanze, è il giornalista Andrea Purgatori, che nel 1983 lavorava come inviato per il Corriere della Sera. Alla sua voce si accostano quelle dei famigliari, degli studiosi, dei legali e dei testimoni implicati. Più prospettive, versioni, per analizzare da ogni angolazione possibile la vicenda senza dimenticare di provare a dare corpo a quelle che avrebbero potuto essere le emozioni, le angosce e le paure della quindicenne scomparsa. E' disarmante e avvilente rendersi conto, una volta immersi nella visione, di quante false speranze, ambigue mezze verità, e speculazioni mediatiche abbiano travolto la triste storia di Emanuela. Ogni dettaglio, ogni minima svolta, ogni confessione o testimonianza viene smontata, sezionata, esplorata e ricostruita con meticolosa attenzione così da non lasciare buchi e tagli in una tela che le incongruenze, i non detti e il tempo deturpano e rovinano instancabilmente. Se il primo episodio si dedica agli anni Ottanta, i tre seguenti creano dei focus sui testimoni chiave: Sabrina Minardi – vedendola e ascoltandola ci si accorge di quanto sia stato impeccabile il lavoro sul personaggio fatto da Greta Scarano nel film di Faenza – che ammette la sua diretta implicazione nell'atto criminale operato da De Pedis: sostiene di aver tenuto Emanuela prigioniera a casa sua a Torvajanica e di averla poi consegnata ad un sacerdote alle porte del Vaticano. Marco Accetti che nel 2013 fece ritrovare un flauto che sembrava essere identico a quello di Orlandi e che



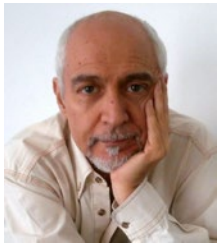
rivendica il suo ruolo di tramite sostenendo di essere l'Americano, oltre che trovando un collegamento tra questa scomparsa e quella della cittadina italiana Mirella Gregori, avvenuta nel maggio del 1983. Un mitomane, o un'altra parziale verità, comprovata da confronti vocali. Infine, l'amica della giovane che rivela un segreto inconfessabile: le attenzioni sessuali di una persona molto vicino al pontefice verso Emanuela.

Non ci sono santificazioni, apologie o brusche invettive, un'esposizione dei fatti e delle prove che pone dubbi e che implica istituzioni intoccabili e loschi figuri, arrivisti e uomini senza scrupoli tolti di mezzo, morti suicidi o spariti nel nulla. Ricerche – visivamente mostrate dall'espediente delle navigazioni su Google – che ancora proseguono, corrispondenze, corsi e ricorsi storici montati con acutezza con il solo obiettivo di fare chiarezza e di mostrare aspetti inediti o precedentemente manipolati, un turbinio di date, nomi, luoghi, scandali – ultimo dei quali è il Vatileaks – che si intrecciano e aggrovigliano mostrando come ancora si sia lontani dalla soluzione, anche se la tenacia e il bisogno di sapere non si affievoliscono, restano in attesa, nella speranza di una risposta definitiva.

Benedetta Pallavidino

I dimenticati #92

Andrée Clément



Virgilio Zanolla

A determinare inclinazione e destino delle persone talvolta sono circostanze - all'apparenza - di non grande entità, come ad esempio una bocciatura scolastica: il personaggio che propongo questo mese, l'attrice francese Andrée Clément, rientra precisamente nel novero. Alacre e di grande professionalità, sebbene abbia avuto una carriera artistica di soli undici anni, in teatro come nel cinema ha lasciato il suo più che onesto contributo.

Andrée Louise Boyer, questo il suo nome al secolo, era nata a Marsiglia il 7 agosto 1918. Sui genitori e gli altri parenti non sono riuscito a trovare neanche un accenno: ciò che si sa, è che compì gli studi primari nella città natale e il liceo parte a Marsiglia e parte ad Algeri, dove nei primi anni Trenta la sua famiglia si trasferì per qualche tempo. Appassionata scoutista, a questo movimento giovanile all'aria aperta dedicò molti momenti della sua adolescenza: e promossa capo scout, debuttò sul palcoscenico proprio nella compagnia scoutistica amatoriale dei Comédiens-Routiers nel *Georges Dandin* di Molière. Inizialmente si era mostrata attratta dalla danza, ma respinta all'esame d'ammissione al Conservatoire National Supérieur de Musique et de Dance di Parigi decise di cimentarsi nella prosa, e prese lezioni da alcuni dei migliori attori-insegnanti di teatro dell'epoca: Charles Dullin (1885-1949), Louis Jouvet (1887-1951), Fernand Ledoux (1887-1993) e Jean-Louis Barrault (1910-94), seguendo i loro corsi frequentati da molte promesse dello spettacolo francese; qui tra gli altri conobbe il futuro regista e attore Jean Vilar.

Mentre si studiava con grande dedizione arte drammatica, Andrée conobbe il tenente di fanteria Clément, che sposò nel 1939, quando il secondo conflitto mondiale era ormai alle porte. Dal loro connubio il 25 maggio 1940 nacque a Parigi la figlia Dominique, futura attrice col nome d'arte di Dominique Clément. Purtroppo, in quei giorni lui non si trovava accanto alla moglie, perché era stato inviato al fronte: quindici giorni prima le truppe tedesche avevano iniziato la rapida avanzata su più lati che il 14 giugno li avrebbe portati a Parigi. Dominique aveva aperto gli occhi da un paio di settimane quando suo padre perse la vita durante la cosiddetta battaglia di Francia. Non ancora ventiduenne, Andrée si trovò vedova e con una figlia da mantenere; la morte del marito, del quale era innamoratissima, fu una tragedia da cui non riuscì mai a riprendersi del tutto.

Non è chiaro come abbia affrontato economicamente i disagi del suo nuovo stato, ma anche in quei mesi cupissimi il teatro costituì per lei una sorsata di luce; esso inoltre poteva costituire una pur magra fonte di guadagno in tempi nei quali per sopravvivere non si poteva trascurare nulla. Il suo vero debutto in palcoscenico risale al 1941, quando recitò nel ruolo di Scholastique nella pièce *La farce des filles à marier* di Jean Vilar, messa in scena dalla compagnia dei Comediens de La Roulotte diretta da André Clave, accanto allo stesso Vilar (al debutto come attore) e a Jean Desailly e François Darbon; opera che venne portata in tournée nella Francia centro-occidentale posta ormai sotto il governo collaborazionista di Vichy: nell'Anjou, nella Sarthe, nel Mayenne e nel Morvan. Nel '42 ebbe poi una piccola parte in *Amants de Galizie* di Lope de Vega al Théâtre de la Cité. Nel '43, alla sua fondazione, Andrée entrò nella compagnia del Théâtre de Poche, appena aperto in un ex caffè al 75 di boulevard Montparnasse; il suo nome (teatro tascabile) gli veniva per via delle ridotte dimensioni, giacché la sala disponeva di soli sessanta posti a sedere. Lo spettacolo d'esordio era composto di tre pièces, *Orage* di August Strindberg, *Césaire* di Jean Schlumberger e *Veuve* di Henry Becque: ella apparve proprio in quest'ultima, cogliendo il suo primo successo personale.

Andrée Clément e Jean Gabin (La vierge du Rhin, 1953)

Restò nella compagnia due anni, riscuotendo grandi consensi anche ne la pièce di August Strindberg *La plus forte*. Nel frattempo, si era accorto di lei anche il cinema. Dopo aver debuttato nel '43 in un cortometraggio senza infamia, quell'anno stesso Andrée venne chiamata da Robert Bresson a impersonare Sœur Élisabeth ne *La conversa di Belfort* (Les anges du peché), primo lungometraggio del regista alverniate, che si valeva dei dialoghi scritti da Jean Giradoux e, tra gl'interpreti, di Renée Faure, Sylvie, Mila Parély e Jany Holt: la storia di una giovane novizia decisa a ricondurre sulla retta via un'orgogliosa ex carcerata colpevole d'aver perpetrato un nuovo omicidio. Il suo secondo film fu, nel '44, il drammatico *Premier de cordée* di Louis Daquin, con André Le Gall, Irène Corday e Maurice Baquet, tratto dal romanzo eponimo di Roger Frison-Roche: una storia ambientata in montagna, girata a Chamonix e sul monte Bianco, dove la nostra attrice impersonò Suzanne Servettaz mostrando una capigliatura bionda.

Il primo regista che comprese davvero le sue potenzialità artistiche fu Henri Decoin: a guerra finita, l'ex primo marito di Danielle Darrieux la volle nel suo torbido *Amore che uccide* (Fille du diable, '46), nel ruolo della protagonista, Isabelle; nella parte del medico Andrée ritrovò un suo antico e celebre insegnante di recitazione, il bravissimo Fernand Ledoux. Una storia singolare ambientata in un villaggio dove la vivace ma fragile Isabelle, che ne vive volutamente ai margini per il carattere selvatico e un antico astio che cova nei confronti dei compaesani, spingendola a promuovere in segreto le azioni d'una banda di teppistelli, viene a contatto con Ludovic Mercier, alias Saget (Pierre Fresnay), un pregiudicato inseguito dalla polizia, che usurpando l'identità di un altro si è stabilito in paese e viene addirittura preso per filantropo. Saget, che ha ormai

Andrée Clément, Jean Murat, Georges Marchal e Daniel Darrieux (Il segno di Allah, 1947)

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

deciso di cambiare vita, si accorge che Isabelle nutre un vero culto per il ricercato, e le fa capire che quello e lui sono la stessa persona, ma il gangster appartiene irrimediabilmente al passato. Isabelle però lo denuncia alla polizia, sperando che tale gesto lo spinga a reagire e ritrovare l'antico animo ribelle: ma arrendendosi alla forza pubblica senza combattere, Saget le prova l'autenticità del suo cambiamento. A quel punto, disillusa e disperata, Isabelle si suicida sparandosi con la pistola di lui. Con la sua recitazione basata sull'intensità dello sguardo fermo e febbrile, in grado di assumere con la massima naturalezza l'espressione più angelica o più perversa, i lineamenti fini, la cornice di capelli scuri e lucidi, sempre in ordine, i gesti essenziali e l'incisività della voce chiara e scandita, Andrée offrì una prova maiuscola, che rivelò al grande pubblico le sue non comuni doti di attrice: tanto che Decoin la comparò addirittura a Bette Davis; a renderla viepiù aderente al personaggio occorre aggiungere il fatto che, come Isabelle, era anche lei tisica. Quell'anno ella fu attiva anche in teatro nel *Renaud et Armide* di Jean Cocteau, rappresentato al Théâtre Royal des Galeries di Bruxelles.

Il suo successivo impegno sul set fu nel bellissimo *Sinfonia pastorale* (La Symphonie Pastorale, '46) di Jean Delannoy, film che tratto da un racconto di André Gide vinse quell'anno stesso il Grand Prix du Festival International du Film al Festival di Cannes. Dove Andrée impersonò da par suo Piette Castéran, rivale della non vedente Gertrude (Michèle Morgan) per l'amore del pastore Jean Martens (Pierre Blanchar). Altri due film l'impegnarono nel '46: fu Simone nel poliziesco *L'albergo della vita* (Macadam) di Marcel Blistène e Jacques Feyder, con Paul Meurisse, Françoise Rosay e Simone Signoret, una storia sordida dov'ella appariva come l'ingenua di turno, e alla fine uccideva l'uomo che un'altra gli aveva portato via, per salvarlo dalla malvagità della rivale; e Françoise nel drammatico *Coïncidences* di Serge Debecque, uscito l'anno seguente, con Pierre Renoir, Sylvie, Françoise Delille e Serge Reggiani, il quale restò molto impressionato dalla sua bravura d'interprete.

Il '47 fu un anno in cui, dal punto di vista professionale, Andrée colse grandi soddisfazioni: nel cinema impersonò Évelyne, la figlia del colonnello (Jean Murat) che comanda un forte di cavalleria franco-algerina ai confini del Marocco, ne *Il segno di Allah* (Bethsabée) di Léonide Moguy: la quale, sconfitta nell'amore che prova verso il capitano Dubreuil (Georges Marchal), uccide la rivale Arabella (Danielle Darrieux); dove la sua prova, e quella di Paul Meurisse, furono lodatissime a dispetto delle critiche eccessivamente severe rimediate dalla pellicola. Grandissimo successo ottenne anche in palcoscenico, nel ruolo di Elvira nel *Don Juan* di Molière, a fianco di quel mostro sacro che fu Louis Jouvet, protagonista e regista, al Théâtre de l'Athénée.

Giudicando solo sulla base del suo talento, nel cinema Andrée avrebbe meritato parti ben più incisive; invece raramente conseguì ruoli non secondari. Secondo alcuni, più che al suo problema di salute ciò si deve alla sobrietà della sua vita privata, avulsa dalla mondanità e del tutto schiva, dedita da sola in primo luogo alla crescita e all'educazione della figlia.

Nel '48 impersonò sul set Esther nella commedia *Une grande fille toute simple* di Jacques Manuel, tratto da una pièce di André Roussin, con Madeleine Sologne, Raymond Rouleau e Jean Desailly, e in palcoscenico fu Nathalie nell'applauditissima prima rappresentazione di *Ardèle ou la Marguerite* di Jean Anouilh, su regia di Roland Piétri, la sera del 4 novembre alla Comédie des Champs-Élysées.

L'anno seguente prese parte a due film: vestì i panni di Alise nel drammatico *La Soif des hommes* di Serge de Poligny, uscito nel '50 e girato nei sobborghi di Relizane, in Algeria, con Georges Marchal, Dany Robin e Jean Vilar, e di Kerneis in *Dio ha bisogno degli uomini* (Dieu a besoin des hommes) di Jean Delannoy, accanto a Pierre Fresnay, Madeleine Robinson, Daniel Gélin, Jean Brochard e Sylvie: quest'ultima viene giudicata la sua migliore interpretazione cinematografica, a dispetto della pellicola, che per quanto abbia ottenuto a Delannoy due premi ai Festival di Venezia e di Berlino, e nel '51 il Nastro d'Argento a Pierre Fresnay, non è ancora riuscita a mettere d'accordo i critici: per alcuni si tratta di un'opera sopravvalutata, per altri di uno dei migliori lavori del regista di Noisy-le-Sec.

Andrée Clément e Sergio Reggiani (Coïncidences, 1947)

Dopo quest'impegno, il regista tedesco naturalizzato americano William Dieterle la contattò da Hollywood per un film da girare: probabilmente si trattava di *Accadde a settembre* (September Affair, 1950), nel ruolo che poi assunse Joan Fontaine. Per motivi di salute, Andrée però fu costretta a rifiutare: ella infatti sospese, annullò o rinviò ogni altro impegno per recarsi nei Paesi Baschi, dove restò diversi mesi, quasi due anni, cercando di risanare i suoi polmoni, purtroppo senza trarne un sensibile giovamento.

Al ritorno in Francia, venne subito chiamata a vestire i panni di Arlette Génod nel giallo *Seguite quest'uomo* (Suivez cet homme, '53) di Georges Lampin, con Bernard Blier, Suzy Prim e René Blancard. Seguì la parte della segretaria Anna Berg nel tragico *La vergine del Reno* (La Vierge du Rhin, id.) di Gilles Grangier, con Jean Gabin, Nadia Gray ed Élina Labourdette

(1953): dove nei mezzi primi il suo bel volto così espressivo appare sciupato, e gli occhi mostrano un principio di occhiaie. Interpretò poi la madre in *Destini di donne* (Destinies, '54) un film in tre episodi diretti rispettivamente da Marcello Pagliero, Jean Delannoy e Christian-Jacque; ella apparve nel secondo, *Jeanne* di Delannoy, accanto a Michèle Morgan nel ruolo di Giovanna d'Arco. A motivo della sua bella voce, le fu proposto di leggere fuori campo il testo di commento del film in 16 mm. *Le Mystère du Folgoët* di Herry Caoussin (1953), prodotto dalla Brittia-Films: l'evocazione di una leggenda bretone relativa alla figura del mendicante e santone Salaün ar Foll (Salomone il Pazzo, 1310-58): impegno che ella assunse volentieri.

Disgraziatamente, la malattia polmonare di cui soffriva da anni si riacutizzò, lasciandole poche speranze. Andrée morì a Parigi il 31 maggio 1954, all'età di trentacinque anni, nove mesi e ventiquattro giorni. Venne inumata nel cimitero parigino di Thiais; la sua tomba è stata recuperata nel 2005.

"Nessuno ha saputo comprendere la profondità meditativa del suo sguardo, la forza di carattere di questa donna luminosa che ha lottato contro la malattia e le difficoltà ed è morta senza aver saputo dare la misura di se stessa" ha scritto di lei nel 1957 Jacques Siclier in *Donne nel cinema francese*.

Sua figlia Dominique Clément (Parigi, 25 maggio 1940-ivi, 9 giugno 2012) ha seguito le sue orme professionali, esordendo diciannovenne davanti alla macchina da presa in *Storie d'amore proibite* (Le secret du Chevalier d'Éon, 1959) di Jacqueline Audry, e segnalandosi in altri film tra cui *Il pavé di Parigi* (Le pavé de Paris, '61) di Henri Decoin, *Io e la donna* (Le soupirant, '62) di Pierre Etaix, *I soldi degli altri* (L'argent des autres, '78) di Christian de Chalonge e *Madame Bovary* (id., '91) di Claude Chabrol; è stata anche assistente alla regia ed è apparsa in alcuni sceneggiati televisivi.

Virgilio Zanolla

La casalinga da un milione di punti

Drammaturgia. Dalla comicità alla tragedia, una graffiante satira del consumismo, ma anche il delicato ritratto di quindici casalinghe disperate

Silvestra Sbarbaro

Le cognate del drammaturgo canadese Michel Tremblay, (1942) nato e cresciuto in un quartiere operaio di Montreal, nel Quebec francese, esordì nella stessa città nel 1965, nel momento di massimo impulso del consumismo ed è da molti considerato un capolavoro della drammaturgia canadese: una cucina e quattro casse occupano il centro della stanza, quella stessa cucina della sua infanzia dove è cresciuto al centro di un universo femminile folle, di casalinghe disperate, povere, fatto di chiacchiere, invidie, litigi, piccole malvagità. In quel mondo gli uomini sono assenti, ombre inutili, insignificanti. Sul palcoscenico quindici donne, a ognuna delle quali l'autore riesce ad attribuire un carattere, una personalità, tra grottesco e reale, ironia e dramma e i loro vizi, paure, sentimenti, allargano le pareti della squallida cucina di periferia fino a includere le cucine del mondo intero. Quindici donne ammaliate dal consumismo che prende la forma della raccolta punti, uno strumento subdolo e insinuante che, solleticando il gusto infantile per il collezionismo, trasforma il consumismo in un gioco, illudendo le protagoniste che tutto sia facile e a portata di mano. (Basta pensare che oggi, in Italia, sono decine di milioni le varie carte fedeltà, equivalente tecnologico dei bollini di una volta).

Ma cosa succederebbe se una di loro, dovendo incollare un milione di punti sull'album, chiamasse parenti e vicine per farsi aiutare? Succede che queste casalinghe disperate spettegolano e si accapigliano, con contorno di invidie e gelosie, appiccicano bollini e sognano un mondo pieno dei nuovissimi elettrodomestici che non hanno, in uno straordinario equilibrio di comicità e tragedia, perché il crescendo di situazioni comiche serve a coprire gli abissi di solitudine e dolore.

"Les Belles-sœurs" (Le cognate") commedia drammatica in 2 atti del 1965

Germaine - *Pronto! Ah, sei te Rose... Eh, sì, sono arrivati... Chi l'avrebbe mai detto, eh? Un milione! Ce li ho qui davanti e ancora non ci credo. Un milione! Non so neanche quant'è di preciso, ma quando si dice un milione c'è poco da scherzare! Sì, ci hanno messo anche il catalogo. Ce n'avevo già uno, ma questo è quello di quest'anno, è meglio... l'altro era tutto conciato... Sì, ci sono un sacco di belle cose, le dovresti vedere. Da non credere. Penso che posso prendere tutto quello che c'è dentro. Cambio tutti i mobili di casa. Una stufa, il frigo, la batteria da cucina... Credo che prenderò quella rossa con le stelle d'oro. Non so se l'hai vista...è molto bella, proprio! Prendo le pentole, le posate, un servizio di piatti, le oliere, le saliere, i bicchieri di vetro col disegno caprice, eh se non belli... Per la sala... prendo tutto un combinato con lo sterio, la tivù, il tappeto di nilon sintetico, poi semmai guardi sul catalogo. Vieni subito, dai, che le altre arrivano! Gli ho detto di venire presto. Capisci che ce ne vuole di tempo per incollarli tutti!*

Marie Ange - *A me, una fortuna così non mi poteva mica capitare. Nessun pericolo! Io sono lì a mangiare merda e merda mangerò tutta la vita. Un milione di punti! Una casa intera! C'è poco da fare, se non mi tengo, scoppio a piangere come un vitello, certo che la fortuna capita sempre a quelli che non se la meritano. Cosa diavolo ha fatto, la signora Lauzon, per meritarsi tutta questa roba? Niente. Niente di niente. Non è né più bella né più fine di me. Non dovrebbero esistere quei concorsi lì. Aveva ragione il parroco, l'altro giorno, a dire che devono essere aboliti. Come la mettiamo che lei deve vincere un milione di punti e io no, eh, perché? Non è giusto. Anch'io lavoro, anch'io me li strofino per bene, i miei figlioli. Anzi, i miei sono più puliti dei suoi. Lavoro come una negra, per quello che sembro uno scheletro. Lei invece è grossa come una troia. E mi toccherà anche stargli accanto, a lei e alla sua bella casa a gratis. C'è poco da fare, mi brucia. Sì che mi brucia. E mi toccherà anche beccarmi le sue battute. Perché è il tipo che si monta la testa. Quella pazza maledetta! Dovremo sentircela raccontare per anni la storia dei suoi punti. Che palle! Ci credo che sono fuori di me. Non mi va di crepare di fame mentre lei, la cicciona, fa la principessina sul pisello, non è giusto. Mi sono rotta di ammazzarmi per niente! Faccio una vita di merda! Di merda! E non bastasse, sono povera come un pidocchio. Mi sono rotta di fare questa maledetta vita di merda!*

Bravissimo Tremblay a dare corpo a queste variegate figure femminili che dietro battute drammaticamente comiche svelano personalità che vanno a comporre un vero e proprio museo di orrori umani: casalinghe frustrate da mariti inconsistenti o zitelle avvelenate dalla

solitudine, acide e arrabbiate con il mondo intero. Tra volgarità e passioni le loro esistenze si scontrano e si incontrano in un carosello di bassezze e insulti, rancori e umiliazioni, che attraverso battute irresistibili svelano il vuoto delle loro vite di donne, annientate dal perbenismo delle regole della società borghese che le vuole assoggettate a mariti, suocere e chiesa.

Quattro donne - *Mi alzo, preparo la colazione. Sempre la stessa storia di merda. Toast, caffè, pancetta, uova... Sveglio tutti, li butto fuori. Poi, c'è da stirare, lavoro, lavoro, lavoro. Arriva mezzogiorno, non me ne accorgo nemmeno, i ragazzi sono incazzati perché non ho fatto da mangiare. Gli faccio i panini con la mortadella. Lavoro tutto il pomeriggio, arriva l'ora di cena e si litiga. Poi la sera guardiamo la tivù. Mercoledì! Giorno di spesa. Cammino tutto il giorno, mi spezzo le reni a portare pacchi grossi così, arrivo a casa morta, ma devo far lo stesso da mangiare. Quando arrivano tutti, sono in bambola. Mio marito bestemmia, i ragazzi urlano... Poi la sera guardiamo la tivù. Giovedì e venerdì, stessa storia. Mi distruggo, mi sfianco, mi ammazzo per quel branco di deficienti. Sabato, per di più ho i ragazzi tra i piedi. Poi la sera guardiamo la tivù. La domenica, uscita di famiglia: a pranzo dalla suocera, in corriera. Devo star dietro ai ragazzi tutto il giorno, sopportare gli scherzi idioti del suocero, ingozzarmi col mangiare della suocera, che a sentirli è pure meglio del mio. Poi la sera guardiamo la tivù. Sono stufa di questa maledetta vita di merda. Una maledetta vita di merda. Una maledetta vita di merda. Una maledetta vita di merda. Una maled...*

Un testo sorprendente per forza comica e profondità drammatica che attraverso il conflitto di un piccolo gruppo rappresenta la società del Quebec degli anni sessanta ed è ancora di un'attualità sconcertante.

Silvestra Sbarbaro

* *Nota: gli errori sono nel testo*

Cinema in Ospedale: un progetto interculturale per portare la magia del cinema negli ospedali pediatrici

Francesca Palareti

Il progetto

Cinema in Ospedale è un progetto innovativo e sperimentale[1] nato nel 2021 nell'ambito del progetto europeo *Film in Hospital*, che vede coinvolti in sinergia sei partner europei (Italia, Belgio, Svezia, Spagna, Slovenia, Croazia), noti per la loro consolidata esperienza nel campo della *Media Education*, del cinema per giovani e dell'animazione sociale. L'incontro e il confronto tra culture differenti rappresenta uno dei valori fondanti delle attività intraprese da diversi Paesi con l'obiettivo condiviso di promuovere il cinema presso bambini e adolescenti degenti o in cura domiciliare, contribuendo in tal modo al loro benessere psico-fisico e ad un arricchimento del tempo trascorso in corsia tramite proposte ludico-culturali.

Il progetto, quindi, si inserisce idealmente nelle nuove frontiere della medicina di supporto psicologico alla sofferenza, ma è specificamente mirato ai piccoli degenti. Presentato nel luglio scorso presso la sede della Regione Puglia, ha visto l'adesione delle sezioni di *Scuola in Ospedale* della Regione Puglia, delle Aziende Ospedaliere di Puglia, del Bambin Gesù di Roma, dell'Associazione *Bimbo Tu* operante presso gli ospedali bolognesi di Sant'Orsola, Maggiore e Bellaria.

La nuova programmazione 2022-2024 prevede anche il coinvolgimento dell'Università Cattolica di Milano, che supporterà un progetto di ricerca volto a raccogliere dati utili per comprendere quanto il progetto vada effettivamente incontro alle richieste dei giovani pazienti e quali tipologie di prodotti, temi, supporti didattici e giochi li abbiano maggiormente conquistati.

La cineterapia

Nodo centrale di questa attività è quello del cinema e dell'educazione all'immagine per bambini e ragazzi, che si muove in un contesto speciale come quello ospedaliero allo scopo di offrire occasioni di svago, dibattito, confronto tra i piccoli e gli adulti (genitori, personale sanitario, volontari), creando una rete educativa e artistica di solidarietà e collaborazione.

Il concetto di terapia del sollievo per i pazienti e i loro familiari appare in continuità con le esperienze nate a partire dal 2013 su iniziativa dell'associazione no-profit MediCinema, tuttora in atto presso il Policlinico "Agostino Gemelli" di Roma e l'Ospedale Niguarda di Milano, che ospitano rispettivamente dal 2016 e dal 2018 le prime sale cinematografiche all'avanguardia integrate nella struttura ospedaliera.

La cineterapia, ormai da tempo praticata anche in Italia, indica come la visione di film crei sotto il profilo psicologico un "effetto pausa" per i malati, determinando uno stato di benessere riscontrabile a livello neurologico. Le neuroscienze hanno ulteriormente validato questa tesi (*neurocinematics*), arrivando a misurare gli effetti fisici durante la visione di immagini in movimento e rilevando miglioramenti significativi. Il cinema, infatti, rappresenta un mezzo molto utile per attutire l'urto provocato dal trauma della malattia e consente di curare la sfera emotiva dei degenti per arginare il pericolo di isolamento.

Di conseguenza l'impegno del progetto in tale direzione offre una grande opportunità di integrazione ed inclusione sociale, con la prospettiva concreta che l'azione diventi strutturale grazie al potenziamento del welfare culturale.

Attività promosse da Cinema in Ospedale

Piattaforma

La piattaforma gratuita www.cinemainospedale.it, spazio digitale che riunisce i titoli presenti anche negli altri Paesi che aderiscono al progetto, ospita più di 90 film in 12 lingue diverse fra corti e lungometraggi, divisi per fasce d'età comprese fra i 3 e i 15 anni e tipologia (animazione, finzione, documentari).

Attraverso l'iscrizione alla piattaforma[2] è possibile accedere alla pagina dei film, tutti sottotitolati in italiano – anche quelli doppiati nella nostra lingua – per facilitarne la comprensione, e per ciascuno di essi sono disponibili brevi presentazioni video e schede, che consentono di approfondire in maniera ludica e interattiva temi e linguaggi audiovisivi. Ogni pellicola proviene da festival specializzati e viene selezionata applicando rigorosi meccanismi legati a modelli culturali e religiosi dei rispettivi Paesi e percorsi pedagogici strutturati.

Workshop di animazione shadowology con Vincent Bal

segue a pag. successiva

1 *Promosso dalla Cooperativa sociale "Il Nuovo Fantarca" di Carbonara (Bari), è cofinanziato da EACEA Crea Media 2021-AudFilmEdu, dal MIC - Direzione Generale Cinema e audiovisivo - Progetti speciali e dal Garante dei diritti dei minori della Regione Puglia.*

2 *Possono aderire al progetto e ricevere i codici di accesso alla piattaforma le strutture ospedaliere pediatriche presenti sul territorio italiano, le associazioni e le cooperative che vi operano così come le scuole delle sezioni ospedaliere.*

segue da pag. precedente

Ateliers

Si tratta di laboratori creativi realizzati direttamente in ospedale dai piccoli degenti per divertirsi e creare racconti di animazione e fumetti con la guida di esperti cartoonist. Ad oggi sono state prodotte una decina di brevi animazioni, montate in un unico video dal titolo "Cerottino e altre storie" visibile sulla piattaforma.

CineÒ Festival

Dal 12 al 14 ottobre 2022 si è svolta a Bari presso il Multicinema Galleria, l'Ospedale Pediatrico Giovanni XXIII e il Policlinico la prima edizione di "CineÒ"[3], Festival di *Cinema in Ospedale* che ha riscosso un successo andato ben oltre le previsioni degli organizzatori.

L'iniziativa ha avuto l'obiettivo di arricchire la proposta pedagogica ed educativa del progetto, portando il cinema di qualità a bambini e adolescenti ricoverati nelle strutture ospedaliere o affidati alle cure domiciliari.

La peculiarità di questo festival è legata al fatto che gli spettatori siano stati sia i bambini delle scuole a cui afferiscono le sezioni di *Scuola in Ospedale* sia i bambini ricoverati. I primi hanno seguito il Festival in presenza al cinema,

Beatrice Sancinelli e Vincent Bal presentano il Festival del cinema in ospedale

"Cerottino e altre storie" delle bambine e dei bambini ricoverati nelle strutture ospedaliere di Bari, Foggia e Lecce (Italia, 2022). Storie animate nell'ambito del progetto Cinema in Ospedale

"Fox For Edgar" (2021 Germania) di Pauline Kortmann, film in concorso a Cineo' - Festival di Cinema in Ospedale - 1^ edizione

e i secondi da remoto attraverso la piattaforma *Cinema in Ospedale*. Sul sito sono stati, infatti, caricati i cortometraggi scelti per il concorso e i bambini hanno avuto anche la possibilità di partecipare in tempo reale agli incontri con i registi, che li hanno poi raggiunti in corsia per realizzare insieme degli atelier creativi[4].

Tanti i film in concorso votati da tutti i bambini tre i premi assegnati:

Premio Bambini e Bambine: "Sea Shadow" di Vincent Bal, regista e artista visivo belga noto per le sue opere d'arte basate sull'animazione delle ombre proiettate da oggetti di uso quotidiano (Belgio, 2020)

Premio Docenti: "Ossigeno" di Beatrice Sancinelli (Italia, 2019)

Premio Genitori: ex aequo "Fox for Edgar" di Pauline Kortmann (Germania, 2021) e "Un quore sbagliato" di Chiara Loiacono, Nicoletta Manno, Elena Tham Basilico (Italia, 2021).

Il Festival si è chiuso con un evento speciale: la proiezione del cortometraggio "Aqua Magica a Villa d'Este", realizzato dall'Istituto Autonomo di Villa Adriana e Villa d'Este nell'ambito del progetto "Le Villae e i bambini" per favorire l'accesso e l'inclusività di questi luoghi ai bambini impossibilitati a visitarli per motivi di salute, e del corto di animazione "Cerottino e altre storie", realizzato da bambini ricoverati in vari reparti pediatrici della Puglia sotto la guida dei docenti di Scuola in Ospedale e del Nuovo Fantarca.

Seminario europeo

A fine progetto sarà organizzato un seminario a cui parteciperanno le varie realtà europee e le associazioni italiane impegnate in progetti analoghi per un confronto sulle esperienze, con l'obiettivo di diffondere buone prassi e risultati di progetto, ma anche di condividere possibilità di sostegno e terapia che la potenza espressiva del cinema è in grado di offrire ai giovani degenti e alle loro famiglie.

Francesca Palareti

Si ringrazia Rosa Ferro, direttrice artistica della cooperativa "Il Nuovo Fantarca", per le preziose informazioni fornite.

www.cinemainospedale.it
Insieme portiamo il magico mondo del cinema ai bambini in ospedale

3 *L'evento è stato promosso dalla Cooperativa sociale "Il Nuovo Fantarca", con la direzione artistica di Rosa Ferro e Maria Rosaria Flotta.*

4 *Gli artisti che sono intervenuti negli ospedali baresi sono stati il regista e artista visivo Vincent Bal, le illustratrici Chiara Loiacono e Nicoletta Manno e la regista Beatrice Sancinelli, che hanno dato vita a workshop di animazione cinematografica.*

Un treno, un film #39

Il treno crociato (1943)

Federico La Lonza

Non so se durante la seconda guerra mondiale si chiamassero " treni crociati" i convogli ferroviari destinati al trasporto di feriti da parte della Croce Rossa: ho fatto una breve ricerca sul web senza riscontrare nulla in proposito; so però che nel 1943 uscì un film diretto dal regista emiliano Carlo Campogalliani dal titolo *Il treno crociato*, che trattava precisamente di un treno-ospedale, adibito al trasporto dei soldati resi invalidi o temporaneamente inabili al conflitto, dove, nei casi più urgenti, il personale medico militare poteva anche effettuare alcune operazioni.

Tra i film sui treni realizzati nei primi anni Quaranta, quello di Campogalliani risulta senz'altro uno dei più originali, anche se la vicenda principale che vi si narra è semplice al limite del banale. Ma la vivezza dei personaggi e l'umanità delle vicissitudini narrate, nonché la particolarità del tema, relativo a un aspetto del conflitto non molto studiato, fanno sì che la pellicola costituisca comunque un prezioso documento riguardante la cosiddetta 'guerra degli altri', quella che riguardò le persone non, o non più, direttamente attive forza in campo, e tuttavia coinvolte quali testimoni inermi: la popolazione martoriata e i militari feriti.

La storia è questa. Siamo nel fronte orientale, in Russia, presumibilmente nel '42. Durante l'attacco a una postazione nemica, il tenente Alberto Lauri (Rossano Brazzi), guastatore addetto all'impiego del lanciafiamme, rimane ferito piuttosto gravemente da una decina di schegge; egli viene ricoverato in una cuccetta su un treno-ospedale (uno dei ventuno allora attivi tra la Russia e la madrepatria) destinato a riportarlo in Italia assieme ad altri militari feriti, in tutto circa trecento. Tra i quali, oltre al suo affezionato attendente Stefano Pucci (Carlo Romano), uno dei pochi ospiti in divisa ad essere stato ferito lievemente (perdendo comunque due dita d'una mano), che a dispetto del divieto espressogli dall'ufficiale in comando si preoccupa di attendere alle sue necessità, si trovano diversi e interessanti tipi umani: dal guastatore Mario Morelli (Ugo Sasso), al lanciere Luigi Rovelli (Elio Marcuzzo), all'altro guastatore Mario Corsi, detto Lanciafiamme (Piero Pastore), all'ufficiale Sallustri (Renzo Merusi), per finire col simpatico soldato ferito alle gambe (Paolo Stoppa), un contadino che, molto affezionato a Tamara, una bastardina gravida trovata qualche tempo prima, la ricovera e nasconde con sé nella propria cuccetta, dove essa fa i figlioli. Anche il personale medico è all'altezza: dal solerte capitano medico Bianchi (Cesare Fantoni), la cui finta burberità nasconde la memoria di una tragedia familiare, al cappellano militare (Leo Garavaglia), alle crocerossine Adele Gerini (Beatrice Mancini) e Donata (Edda Soligo).

Attraverso alcuni flash back soggettivi di Alberto, conosciamo la sua storia: qualche anno prima egli, studente in ingegneria, ritrovò come impiegata nell'ufficio postale del suo paese natale, Torrerossa, una sua compagna di studi, Clara (Maria Mercader). Tra i due c'era attrazione, ed è così che una domenica pomeriggio in cui fecero una gita assieme a Torretta Lago tra essi avvenne l'inevitabile: e poco tempo dopo, ella si scoprì incinta. Alberto, amandola, deciso a sposarla si rivolse alla madre per ottenerne il consenso; ma essa (Ada Dondini), un'austera contessa piena di pregiudizi di casta, si rifiutò di concedergli la sua approvazione. Sicché lui, pur se ancora in attesa di avere un lavoro, abbandonò la casa di famiglia, sposò Clara e andò ad abitare con lei, rimediando un impiego. Poco dopo la nascita di loro figlio, lo scoppio della guerra separò i due sposi.

Cesare Fantoni e Renzo Merus

Alla partenza del treno dalla stazione ferroviaria russa, Alberto viene visitato e medicato: le schegge gli sono stare rimosse, tranne una al torace. Durante il tragitto l'equipe medica effettua interventi sui feriti peggio conciati.

Elio Marcuzzo

mentre il resoconto della vicenda di Alberto si alterna con quelle di altri militari ricoverati. Prima di essere ferito, egli ha inviato un telegramma alla madre con gli auguri per il suo compleanno: "Tanti auguri alla mia buona mamma, perché sia ancora più buona"; ma la contessa non è stupida, coglie subito la sottigliezza, senza tuttavia intenerirsi. Nel frattempo, poiché la ferita di Alberto ha un aspetto preoccupante, il capitano Bianchi decide di operarlo per estrarre l'ultima scheggia.

Sei giorni dopo, il treno è finalmente giunto al Brennero, in terra italiana, e procede verso Bolzano. Alberto sta meglio, ma è ancora vittima di deliqui. D'un tratto, il treno si arresta per dare la precedenza a un convoglio truppe diretto verso il confine. In quella suona però l'allarme aereo: e per evitare ulteriori rischi ai degenti, chi è in grado di camminare viene fatto scendere per recarsi nel rifugio antiaereo, mentre il treno con gli intrasportabili, tra cui lui, viene spostato fuori dalla stazione per evitare d'essere bombardato.

Il paese in cui si trova è Torrerossa: e all'apprenderlo, anziché scendere al rifugio l'attendente Stefano si reca prima da Carla eppoi dalla contessa, per avvertirle che Alberto, ferito, si trova sul treno. Costrette entrambe sul calesse che le conduce da lui assieme a Stefano e a Renato, il piccolo figlio di Alberto, le due donne inevitabilmente devono parlarsi, e la contessa non può fare a meno di vedere il nipote; poiché il treno è stato

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

allontanato dalla stazione, il loro dialogo continua nel rifugio, e quando Stefano pone il bambino in braccia alla nonna, finalmente la contessa cede.

Sul treno Alberto, colpito da un collasso, deve subire una trasfusione: si offre sorella Adele, che ha lo stesso gruppo sanguigno; la trasfusione viene effettuata mentre il treno viene preso di mira da un aereo nemico: e benché le finestre del convoglio vengano oscurate, sorella Adele viene raggiunta da una sventagliata di mitraglia.

L'indomani mattina, quando il treno viene riportato in stazione, prima che possa ripartire, col permesso del capitano Bianchi, Stefano porta sul treno Carla, Renato e la contessa, affinché Alberto possa riabbracciarli. Quando il convoglio riparte, avviene il militaresco commiato di medici, infermieri e ricoverati a sorella Adele, che è appena spirata.

Come anticipato e già in parte mostrato, di là dalla vicenda principale *Il treno crociato* descrive anche altre interessanti storie: come quella di Mario e Luigi, innamorati della stessa ragazza, Maddalena: la quale ha piantato il primo per il secondo, che però a sua volta è stato poi piantato da lei. Sono ricoverati sullo stesso letto a castello, Luigi sopra e Mario sotto: quest'ultimo, che ignora l'identità del suo vicino, gli racconta la sua disavventura e giura di vendicarsi del rivale; nel corso del lungo trasferimento, i due solidarizzano: così quando Luigi apprende di essere lui il tipo che Mario cerca, gli si svela con semplicità: ormai tuttavia Mario ha dimenticato Maddalena e perdona il suo nuovo amico.

Maria Mercader

O come il dramma che il capitano Bianchi porta con sé, fino al momento in cui lo confida al cappellano militare: medico abilissimo e responsabile, anni prima egli s'era trovato a dover operare il proprio figlio, vittima di un incidente; un intervento, per lui, quasi di routine, ma l'emozione l'aveva tradito, sicché il figlio gli era morto tra le braccia, e dopo tanto tempo egli non riesce ancora a perdonarsi e farsene una ragione.

Un altro aspetto mostrato dal film sono le gare di solidarietà: quando il treno si trova ancora in attesa di partire alla stazione del villaggio russo, un soldato, scorgendo un raggruppamento di donne e bambini seduti e in evidente stato di desolazione, mette mano alla propria bisaccia e ne trae un pane che getta ad uno di quei ragazzini. Vedendo la reazione di quelle persone, subito altri soldati fanno lo stesso, e alla fine il capitano medico ordina al cuoco di preparare in fretta per loro una marmitta di minestra.

Più avanti, quando a Torrerossa i feriti leggeri del convoglio-ospedale corrono nel rifugio, trovano tra le persone un'anziana contadina (Adele Garavaglia), la quale, venuta per incontrare il figlio soldato, non scorgendolo dona a ciascuno dei soldati che vede lì un uovo del suo cesto, immaginando simbolicamente di darlo a lui. Se diamo retta alle parole del cappellano militare, la sintesi di questi comportamenti è che "il cuore non è soltanto un muscolo".

Rossano Brazzi e Maria Mercader

Queste scene, e la stessa vicenda principale, sono tornate sgradite a studiosi e commentatori di oggi: "Fievole melodramma di propaganda con eccesso di zuccheri" definì il film il dizionario Morandini, mentre altri l'ha giudicato un "Dramma propagandistico che vira sul sentimentale fino all'iperglicemia", e altri ancora l'ha trovato "Anonimo e piuttosto noioso". Rilievi che paiono davvero eccessivamente severi. E sì che un critico tutt'altro che disattento come Mario Gromo, recensendo il film alla sua uscita (8 aprile 1943), il 17 aprile su "La Stampa" di Torino, parlò di "accenti sobri e calzanti" e di **"**ambiente eccezionale e umanissimo, ricco di sofferenze e di gesta vissute e di calma serena dopo il fragore della lotta cruenta**"**. Senza dubbio, nella valutazione della pellicola ha influito la mano del tempo, col sensibile mutamento del gusto.

Che *Il treno crociato* sia un'opera di propaganda non ci piove, lo riconobbe già allora lo stesso Gromo; ma ciò non gli ha impedito di avere piena dignità, e di mostrare alcuni momenti di bel cinema. Come la scena iniziale, con la battaglia dove Alberto resta ferito: una serie di sequenze così veridiche da far sorgere il dubbio che Campogalliani abbia anche utilizzato spezzoni di alcuni filmati relativi a veri confronti bellici - nel caso, non si sarebbe certo trattato della prima volta in cui un regista vi facesse ricorso. O come il colloquio sul treno tra il cappellano e il capitano medico, dove in modo asciutto e disadorno Bianchi confida al suo interlocutore il dramma vissuto con la morte del figlio: una superba prova di recitazione mostrata da quell'eccellente attore e doppiatore che fu Cesare Fantoni.

La prestazione dei due protagonisti, pur se lodevole, risulta assorbita e in qualche modo diminuita dalla coralità della vicenda; pieno risalto acquistano invece alcuni caratteristi, a partire dal bravissimo Carlo Romano. Sceneggiato da Alessandro De Stefani, Gian Bistolfi, Alberto Salvi e lo stesso Campogalliani su un soggetto di Antenore Frezza, *Il treno crociato* è stato coprodotto dalla Scalera Film di Roma e dalla Superba Film di Genova; dura 75 minuti. Qualcuno, non del tutto a torto, ha visto in quest'opera la casuale anticipazione di certe atmosfere della *Ballata di un soldato* di Grigorij Chukhrai (1959), film russo di superiore spessore artistico, del quale ci occuperemo presto.

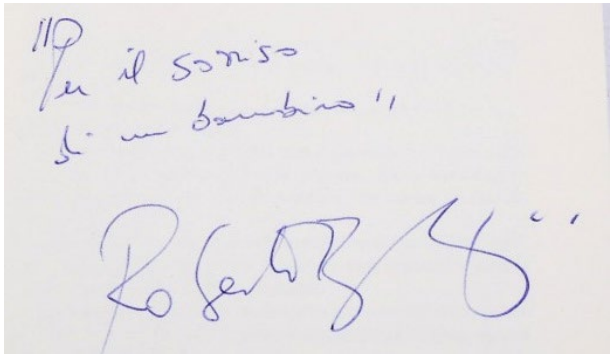
Federico La Lonza

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #3

Il personaggio del mese: Roberto Benigni

Barbara Taglioni

Attore, comico, regista e sceneggiatore italiano, nato con il desiderio irrefrenabile di far ridere, birichino e espansivo, personaggio a volte scomodo e dissacrante, dall'allegria contagiosa e un'ironia anche pungente, Roberto Benigni ha appena festeggiato i suoi 70 anni. Un vero mattatore che è riuscito a portare il cinema italiano anche fuori dai confini del nostro paese vincendo l'Oscar con il film, metà commedia e metà dramma, *La vita è bella*. Un interprete discusso, che ha scatenato critiche e contestazioni non sempre positive, che in molte occasioni ha dimostrato di saperci far ridere ma anche commuovere con un eloquio dirompente, a volte confusionario, che però arriva sapientemente allo spettatore. Fine lettore e interprete della Divina Commedia, definito irriverente, esuberante, logorroico, creativo, nato in una famiglia contadina in provincia di Arezzo, legatissimo alla moglie Nicoletta Braschi da un amore che entrambi hanno protetto e coltivato lontano dai riflettori e dal clamore, ha ricevuto anche il Leone d'Oro alla carriera nel 2021 a Venezia. L'impressione che si ha, leggendo dei suoi innumerevoli successi, è che la sua estrema vivacità ed effervescenza, la difficile inquadratura di uomo artista in uno schema dai confini definiti, sia quasi una sorta di strategia, da un lato per ricercare approvazione, dall'altro per tenere lontano il prossimo, per non permettere a nessuno di superare *quella porta*: la soglia del proprio riservatissimo mondo interiore dove è ben nascosto il vero *piccolo diavolo*. È noto che far ridere non è semplice. Farlo per mestiere ancora meno, con il rischio di vedersi cucito addosso l'etichetta del buffone. Nel caso di Roberto Benigni si ha come l'impressione che lui ci si trovi bene, che utilizzi questa maschera, questo scudo come un trucco di scena, che viene rimosso solo nel privato, davanti a rari eletti. Osservando la sua grafia vivace, morbida, ascendente, in rilievo, elasticamente dinamica e rapida, a volte addirittura sfuggente e filiforme, si ha proprio la stessa sensazione di inafferrabilità. Il filo grafico genera forme disuguali, personalizzate, a volte agitate, leggermente fluttuanti sulla verticale, che rispecchiano una sensibilità profonda, originalità e indipendenza di spirito. Parlano di fantasia ma anche di conflitti interiori, variabilità d'umore, impazienza e inquietudine intellettiva. Un comico, uno degno di questo nome, d'altronde deve essere dotato di una sensibilità speciale, deve conoscere l'emotività umana applicandosi ad essa quasi come fosse uno scienziato il cui oggetto di studio sono proprio i sentimenti. La sua è la scrittura di un uomo capace di opporsi e di ribadire il proprio pensiero quando gli eventi lo richiedono, senza però mai cadere in atteggiamenti aggressivi o prevaricatori (*b in stampato minuscolo, assenza di angoli*). Il rigo ascendente, le maiuscole ipertrofiche, i gonfi nella zona inferiore (*nella firma*) confermano l'entusiasmo, il piacere dell'esibirsi e una certa presunzione anche compensatoria di un atavico senso di rivalsa. Un artista ambizioso, che ama e cerca il consenso (*maiuscole svettanti, firma affermata e narcisa*) e che dietro la facciata giocosa e ridanciana, nasconde una profonda irrequietezza, che può generare tumulti interiori e anche una certa insoddisfazione (tracce di grafia pensiero, zona media con fi*liformità*). Le lettere affettive (*le a, le o, gli ovali in generale*) sono polimorfe, tendenzialmente



schiacciate e aperte a sinistra. Quest'ultima caratteristica, quasi in contraddizione con altri segni, viene ben descritta nel testo di *Antonello Pizzi-Psicologia della scrittura–Armando Editore*. È un segno che corrisponde *"a sensibilità mistica, senso del sacro, predisposizione alla dimensione spirituale. E' di chi si pone domande sul senso dell'esistenza, che ha una luce interiore e prova, anche da adulto, lo stupore infantile di fronte alle meraviglie della natura e del cosmo"*. Una speciale attenzione infine la vogliamo dedicare al suo autografo. In grafologia la Firma è considerata una sorta di biografia in sintesi, un marchio di fabbrica. È un gesto che proprio per la ripetitività dell'impulso nervoso che la genera, possiede una fisionomia specifica tutta sua, in cui l'Io può esprimersi in libertà, può fare tutto ciò che non è possibile eseguire nel testo, che per sua natura dovrebbe comunicare un contenuto e quindi mantenere una certa leggibilità. Quella di Benigni risulta disomogenea al testo, più grande, senza soluzione di continuità, illeggibile soprattutto nel cognome, impetuosa nelle maiuscole. È tipica di un carattere che ha bisogno di avanzare continuamente, sia nel sociale che negli *affari*, che ama stare sul palcoscenico per soddisfare il narcisismo tipico di chi sceglie una professione sotto i riflettori, ma ci racconta anche di un diverso atteggiamento tra la parte pubblica (*la Firma*) e quella privata (*il testo*). Lascia trasparire un rapporto privilegiato con la madre e meno con la figura paterna (*cognome maltrattato*) e conferma il desiderio di porre una barriera tra sé e gli altri fino ad arrivare anche a una mancata trasparenza rispetto ai reali sentimenti provati interiormente. Un'innata circospetta abile cautela che a volte produce ondate di parole che non coincidono con i reali pensieri (*puntino alto e vanitoso dopo la firma*).

Barbara Taglioni

…E la vita continua. La guerra provoca solo sconfitti

Con un ricordo di Sessue Hayakawa

Ignazio Gori

Un film ingiustamente dimenticato è sempre il pretesto per una piacevole riscoperta. Quello che vorrei sottoporre all'attenzione dei lettori di ***Diari di Cineclub*** è senza dubbio una delle migliori opere di Jean Negulesco, *… E la vita continua* (*"Three Came Home", 105 min.*, 1950) scritto dal grande sceneggiatore Nunnally Johnson (*Furore* di John Ford, *Le chiavi del paradiso* di John M. Stahl, *La donna del ritratto* di Fritz Lang), nonché regista di alcuni film tra i quali per ultimo *La sposa bella*, con un grande Aldo Fabrizi in un ruolo simile a quello immortale in *Roma città aperta*.

Premettendo che tutta la produzione di Negulesco è interessante (con delle vere gemme, *La maschera di Dimitrios*, *Telefonata a tre mogli*) ed eterogenea, questa pellicola offre molti spunti di riflessione. Innanzi tutto si discosta dalla produzione bellica hollywoodiana precedente, di chiara propaganda anti-giapponese. Anzi, è forse il primo film in cui la figura di un comandante giapponese non è relegata allo stereotipo yankee del sadico, gelido e insensibile "muso giallo", del "mangiariso voltafaccia", del "diverso a prescindere".

Ma ora veniamo alla trama che, per non togliere suspense a chi volesse vedere il film – disponibile purtroppo in un'unica edizione italiana in dvd edita da "Griffe" - mi limiterò a descrivere con un'essenziale *liner note*.

Nel Dicembre del 1941 i giapponesi invadono il Borneo. Una scrittrice americana (Claudette Colbert) e suo marito (Patric Knowles) vivono il dramma della separazione forzata nei duri campi di concentramento. Ma c'è un colonnello (Sessue Hayakawa) sensibile al fascino e alla cultura della illustre prigioniera.

L'inizio sembra quello di un comune film dell'epoca, di argomento avventuroso-tropicale (*La pista degli elefanti*, *Ombre malesi*, ecc.) ma quando la vicenda si sposta in un campo di prigionia femminile allora l'opera cambia faccia diventando quasi un W.I.P. (*Women in prison*) ante-litteram.

Se l'avesse girato Samuel Fuller (*Corea in fiamme*) o Edward Dmytryk (*Tragico oriente*) forse la figura dell'orientale sarebbe stata diversa, più sfaccettata, più lusinghiera o ambigua, ma anche in questo film c'è, come dicevo pocanzi, qualcosa di innovativo. Quel che emerge energicamente infatti, e che ne fa la differenza sostanziale, è la figura centrale del colonnello Suga – il vero protagonista – uno straordinario Sessue Hayakawa – ammiratore e lettore della signora Agnes Newton Keith, nonché carnefice e vittima degli orrori della guerra. Negulesco approfitta della sensibilità di questo personaggio per dirci che occupanti e invasori, aguzzini e prigionieri, tutti in guerra subiscono perdite morali, affetti sinceri, e non ci sono vincitori definitivi. A suggellare questo concetto, in una confessione/sfogo che sa di testamento generazionale, sul finale del film, quando ormai gli alleati anglo-americani stanno arrivando a liberare i prigionieri, il colonnello Suga, visibilmente commosso, comunica alla scrittrice che sua moglie e i suoi tre adorati figlioli sono morti in seguito al terribile bombardamento atomico della città di Hiroshima, dove vivevano. È una triste epifania, intrisa di fatalismo e senso di colpa … ma chi va in guerra deve indossare con fierezza la maschera della morte, come i tragici commedianti dell'antica Grecia, e i giapponesi in questo tipo di atteggiamento sono integerrimi per natura.

I temi trattati nel film sono l'amicizia e la stima umana a prescindere dalla condizione, l'opportunismo che la guerra genera in uomini già repressi, la violenza indotta e il cinismo nel rapporto carcerieri-prigionieri.

Il momento *clou* è anche quello più emozionante. Afflitto dalla perdita della sua intera famiglia, il colonnello Suga invita tre bambini affamati, figli di prigioniere, tra i quali il bambino della signora Keith, a casa sua per mangiare dolci e frutta a volontà. È logico intuire come il militare veda i suoi tre angeli reincarnati per pochi attimi in quei bambini occidentali, estasiati nel gustare quel cibo speciale che quotidianamente non gli era concesso. È un episodio di alta e rara poesia registica, "zavattiniano", un "ponte emozionale" tra due miserie romantiche: la rassegnazione del colonnello e il futuro incerto dei ragazzini che per sempre resteranno segnati da questo ricordo, da questa "fame atavica" pronta a generare chissà cosa nell'animo dei ragazzi col passare degli anni.

Bella la fotografia, un poco sporca, che quasi suggerisce al feticista delle vecchie pellicole di non affidarsi alla pulizia dell'immagine, a un restauro digitale, per non guastare il *"groove"* lasciato dal tempo.

Jean Negulesco (1900-1993), con l'amico e maestro scultore Constantin Brâncusi è tra i più illustri figli della Romania. Pittore, allestitore e decoratore teatrale e per ultimo regista, ha avuto il merito in questo film di dipingere addosso al mitico Sessue Hayakawa uno dei migliori ruoli della sua grande carriera, iniziata a Hollywood all'inizio del '900, distinguendosi come il primo attore giapponese nel periodo del muto a lavorare regolarmente fuori patria. L'altra star asiatica era la cinese Anna May Wong (anche se nata in territorio americano) di cui mi sono già occupato sulle pagine di ***Diari di Cineclub*** n.91, Febbraio 2021.

segue a pag. successiva

segue da pag.precedente

Hayakawa, nato nella prefettura di Chiba nel 1886 e morto a Tokyo nel 1973, sex symbol dell'estremo oriente (da vederlo assolutamente nel capolavoro *I prevaricatori*, "The Cheat",

Sessue Hayakawa con Anna May Wong

1915, di Cecil B. DeMille), ha ricevuto un meritato tributo alle *Giornate del Cinema Muto* di Pordenone, edizione 2020 e il suo ricordo non si limita alla mera attività cinematografica, ma abbraccia un tenace impegno civile capace di travalicare i tempi. Con sua moglie, la famosa attrice Tsuru Aoki, fondò una propria compagnia di produzione, la Haworth Pictures, una specie di protezione strategica, nell'America radicalmente razzista, per occuparsi della difficile integrazione degli immigrati giapponesi. A chi interessa questo argomento consiglio il film del 2014 *The Vancouver asahi* diretto da Yûya Ishii, a sua volta tratto dal bellissimo libro di Ted Y. Furumoto *More than a baseball team: The saga of the Vancouver Asahi*, una storia vera in cui lo sport del baseball sembra compiere il miracolo dell'integrazione.

Purtroppo molti dei film prodotti dalla illustre coppia sono andati perduti o forse giacciono in qualche sconosciuto fondo di magazzino. Peccato, sarebbero stati tuttora un grande esempio di propaganda antirazziale, e dio solo sa quanto ancora ne abbiamo bisogno.

La carriera di Hayakawa non si arresta con l'avvento del sonoro. Da segnalare la sua presenza in *Yoshiwara, il quartiere delle geishe*, di Max Ophuls, in *Macao, l'inferno del gioco* di Jean Delannoy, e in *Tokyo Joe* di Stuart Heisler con Humphrey Bogart – veri tesori per i trovatori dei mercatini delle pulci – per arrivare al qui analizzato … *E la vita continua* e al successivo arcinoto ruolo del comandante Saito nel kolossal di David Lean *Il ponte sul fiume Kwai*, del 1957, parodiato un anno dopo da Jerry Lewis nel divertente *Il ponticello sul fiume dei guai* in cui Hayakawa, all'ultimo ruolo rilevante della sua leggendaria carriera, recita nei panni del padre di una giapponese che si innamora di uno yankee: guarda caso ancora un messaggio di integrazione razziale.

Hayakawa-san, arigatō!

Ignazio Gori

In cerca del prigioniero di Zenda

Le Giornate del cinema muto di Pordenone hanno dedicato una retrospettiva alla Ruritania, il Paese immaginario del celebre film che diventò un culto

Giovanni Verga

Più Shangri-La o Stato di Bananas che Macondo o la Terra di Mezzo di Harry Potter. La letteratura è piena di romanzi ambientati in luoghi che non esistono sulle mappe geografiche, ma solo nell'immaginazione del loro autore. Uno di questi è la Ruritania, inventata dallo scrittore inglese Anthony Hope (1863-1933), che definì se stesso "il campione di quel genere di cose che l'uomo comune vuole leggere": romanzi dal ritmo rapido e stracolmi di eventi straordinari. Hope divenne ricco e celebre grazie al romanzo *Il prigioniero di Zenda*, da lui pubblicato nel 1894, "storia di tre mesi nella vita di un gentiluomo inglese". Fu un successo pressoché immediato, che fece del farsesco regno immaginario in cui era ambientato un vero e proprio marchio di fabbrica, nonché modello per centinaia di altri romanzi, racconti e pellicole.

Il mitico regno generò infatti una quantità di imitazioni, dall'impronunciabile Gzbfernigambia per *Such a Little Queen* (1921) all'ironico Anchovia per il corto *Three Foolish Weeks* di Mack Sennett (1924). *Il prigioniero di Zenda* (The Prisoner of Zenda, 1913) di Edwin S. Porter fu la prima versione cinematografica del best seller di Hope, poi seguita pochi anni dopo da un'altra di Rex Ingram (1922) e quindi da altri rifacimenti nel sonoro, tra cui quello con Stewart Granger del 1952. Le Giornate del Cinema Muto 2022 di Pordenone (che hanno dedicato quest'anno anche una sezione al 79esimo della Mostra di Venezia e riscoperte di opere di Abel

" Il prigioniero di Zenda" (1913) di Hugh Ford e Edwin S. Porter

Gance, Jean Epstein e Flaherty) hanno dedicato l'inconsueta rassegna "In cerca della Ruritania" ad una selezione dei film ambientati o ispirati al mitico regno negli anni del muto.

Ma dove si trovava la Ruritania? In virtù della sua vicinanza a Dresda, secondo alcuni, geograficamente andrebbe collocata in un luogo "non più a sud-est della Boemia", diventando quindi "uno dei simboli per l'archetipo della terra balcanica". I Balcani erano infatti identificati come terre semibarbare e senza legge in piena Europa, governate da regnanti in divisa e coi baffoni, tra operetta e cappa e spada, abitati da popoli recalcitranti alle regole della convivenza civile. Nel suo progetto biennale, Le Giornate di Pordenone hanno spaziato quest'anno tra commedie, melodrammi, storie galanti, film d'avventura tra gli anni Dieci e Venti. Oltre alla prima versione muta de *Il prigioniero di Zenda*, si sono visti il comico *His Royal Slyness* di Hal Roach con Harold Lloyd che raggiunge il regno di Thermosa dove si scatena una rivoluzione che lo trasforma in repubblica; *Three Weeks*, tratto da uno scandaloso (per l'epoca) romanzo di Elinor Glyn, in cui la regina di Sardalia incontra in Svizzera un aitante nobiluomo inglese e i due fuggono

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

a Venezia.
Sempre al genere "zenda" appartiene *Sui gradini del trono*, un film della casa torinese Pasquali (1912) diretto da Ubaldo Maria del Colle, che si svolge nella turbolenta Silistria, governata dal reggente Backine, in attesa che il principe ereditario Wladimiro diventi maggiorenne: per mantenere il potere Backine architetta un matrimonio tra la propria figlia Alexandra e il principe, ma Wladimiro è innamorato della principessa Olga. Viene ordita una trama per spedirlo per un anno a Parigi, in compagnia di Cirillo Sobieksi, scagnozzo di Backine, nell'intento di corrompere la moralità del principe. Anche questo film fu seguito da numerosi remakes e imitazioni.
Oltre a Sardalia e Thermosa, Ruritania è anche Hentzau nel corto comico con Stan Laurel *Rupert of Hee-Haw* (1924), ed è Graustark nel film omonimo (*La principessa di Graustark*) con Norma Talmadge (attrice cui era dedicata una sezione del festival) adattato da Frances Marion e sceneggiato da Lenore Coffee. In *Hans Kunglig Hoghet Shinglar* (Sua Maestà il barbiere), un barbiere viene coinvolto nel colpo di stato nel suo paese d'origine, Tiraneian; *The Runaway Princess* è un giallo-drammatico in cui una principessa fugge dalle mani di un falsario. Ma nel programma "ruritano" erano anche compresi cinegiornali su veri capi di Stato di quelle aree geografiche per "azzardare" un confronto tra realtà e immaginario.
Le storie sulla Ruritania si possono suddividere in diversi sottogruppi: i soggetti britannici che seguono generalmente il modello Zenda, nel quale un gentiluomo inglese dotato di un bizzarro spirito cavalleresco giunge in un'immaginaria nazione e mette in salvo governanti ottusi o degenerati dalle macchinazioni di parenti malvagi o contadini ribelli, garantendo così l'ordine e le gerarchie di classe. Le trame di oltre Atlantico presentano invece una sorta di messia sotto le spoglie dell'impetuoso americano che vola a nozze con una regnante, sottraendo la principessa ai pericoli della vita di corte, o addirittura trasformando il regno in una repubblica. Le doppie o false identità compaiono spesso in quanto espedienti drammatici e ricorrono sontuose scenografie, sovrabbondanti passamanerie e costumi assurdamente sfarzosi.
Quando dunque il capostipite della serie, il film omonimo del romanzo di Hope vide la luce nel 1915, la storia del *Il Prigioniero di Zenda* era ormai radicata nella cultura e nell'immaginario popolare e per il produttore Adolph Zukor e la Famous Players fu una scelta sicura. Stufo di passare la sua vita al club, Rudolf Rassendyll si reca da Londra in Ruritania per assistere all'incoronazione di un suo lontano parente, il dissoluto Rodolfo V. Il cugino del re, "Michele il nero", ambisce al trono e concupisce la principessa Flavia, fidanzata di Rodolfo: ordisce pertanto un complotto per rapire il monarca. Il colonnello Sapt e Fritz von Tarlenheim, fedeli alla dinastia degli Elphberg, scoprono che Rassendyll è il perfetto sosia del re e convincono il leale inglese a fingersi il sovrano fino a quando quest'ultimo non riprenderà il suo legittimo ruolo. Il film del 1913 non esprime un carattere specificamente balcanico e, benché lo stesso Hope non sia chiarissimo su questo punto e la lingua della Ruritania sia il tedesco, nell'immaginario del pubblico Zenda era inesorabilmente legato all'universo balcanico. Lo stile di recitazione teatrale del protagonista intendeva comunicare precisamente questi concetti: non c'è un fossato tra culture tale da indurre Rassendyll a venir meno ai suoi doveri, nei confronti non solo di Flavia e dei propri amici, ma anche dell'idea della superiorità britannica. L'elemento chiave dei racconti di Zenda, e di questo film, infatti è la concezione di ciò che un gentiluomo inglese fa, e di ciò che non fa: egli non tradisce la fiducia altrui, e se mente – come fa con la principessa Flavia quando afferma di essere il re – mente soltanto perché comportarsi altrimenti sarebbe ignobile. La cavalleria, pur essendo un concetto antiquato, rimane una parte cruciale del DNA di un modernissimo gentiluomo inglese, soprattutto di fronte ai suoi "meno civilizzati" vicini.

Giovanni Verga

Il prigioniero di Zenda (1922) di Rex Ingram

Harold Lloyd in "His Royal Slyness" - cortometraggio (1920) di Hal Roach

"The Prince of Graustark" (1916) di Fred E. Wright

"Three Weeks" (1924) di Alan Crosland

Non solo manga per il Giappone: la letteratura classica del Sol Levante

Maria Rosaria Perilli

Andare indietro nel tempo e leggere testi elaborati moltissimi anni fa è la maniera migliore per conoscere la storia, la cultura e le tradizioni di un Paese. Prosa e poesia, infatti, aprono sempre una vastità di orizzonti e ci consentono di penetrare "l'anima" di una nazione, basti per questo pensare alla Grecia antica e alle tante testimonianze scritte che la riguardano risalenti a diversi secoli prima di Cristo. Per il Giappone, terra che particolarmente appassiona e incuriosisce noi italiani, il discorso si fa diverso nel senso che a esso siamo portati ad avvicinarci quasi esclusivamente attraverso i *manga* e gli *anime*, difficilmente attraverso la sua produzione letteraria, soprattutto classica, pur ricca benché "abbastanza" recente. Fino al IV secolo d.C., nel Sol Levante infatti la scrittura non esisteva. Gli ideogrammi cinesi introdotti dal continente asiatico erano decisamente inadatti per scrivere in giapponese e dunque dovettero passare alcuni secoli prima che nascesse una vera e propria letteratura nipponica, ossia arrivare intorno al 711-712. Questa la data orientativa del primo libro in lingua giapponese, ossia "Kojiki" (古事記 "vecchie cose scritte"), conosciuto anche come "Furukotofumi", testo che narra le origini del Giappone dall'era mitologica delle divinità shintoiste (kami) al regno dell'imperatrice Suiko (592-628). Al "Kojiki" seguì il "Man'yōshū" (万葉集, "Raccolta di diecimila foglie") – circa 4500 poesie, in forme metriche diverse ("chōka", "tanka" e "sedōka"), divise in venti volumi – compilata qualche tempo dopo il 759 d.C. da autori provenienti da ogni classe sociale. Sebbene imperatori e funzionari pubblici occupino la parte centrale dell'antologia, ci sono anche poesie di contadini, dette Azuma-uta, dei Sakimori, ossia soldati strappati a forza dalle loro famiglie e inviati a difendere le coste del Kyushu, e di anonimi. Kakinomoto no Hitomaru (柿本 人麻呂, 662 circa – 710), poeta di corte, è il maggiore autore del "Man'yōshū": *Il mio Imperatore,/ potrebbe anche/ abitare sul tuono/ fra le nubi celesti* (vol. III, 235). La letteratura giapponese subì un energico cambiamento nell'Era Heian (平安時代 794-1185), quando si propagò l'uso dei *kana*, i due sillabari fonetici. Siccome era ritenuto sconveniente per le donne conoscere il cinese furono esse le prime ad adottarli e quindi le maggiori opere del tempo risultano essere scritte proprio dalle dame di corte. In quest'epoca nacquero anche i tre generi più celebri della prosa giapponese: il *nikki* (diario), lo *zuihitsu* (saggio) e il *monogatari* (romanzo), mentre la poesia aumentò in importanza, divenendo parte della vita di tutti i giorni. Pensate che a corte si scrivevano versi al posto delle lettere e non solo fra amanti ma anche come naturale svago fra amici, e così nacque la prima antologia imperiale di liriche in giapponese, il "Kokin Wakashū" (古今和歌集), tradotto con "Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne" (1100, divise in venti libri) e curata dal poeta Ki no Tsurayuki, autore del seguente componimento: *Le lacrime che mi sgorgano/ dal cuore sanguinante/, come tinta cremisi/, impregnano soltanto le mie maniche/ di un colore sempre più intenso.* Per la prosa, invece, è proprio di questa epoca il capolavoro assoluto della letteratura giapponese ossia "Storia di Genji", monumentale opera in 54 volumi scritta dalla colta e raffinata Murasaki Shikibu (紫式部; 973 circa – 1014 circa o 1025). E arriviamo al periodo storico segnato dal governo dello shogunato Kamakura (鎌倉幕府), stabilito nel 1192 dallo *shōgun* (titolo ereditario conferito ai dittatori politici e militari) Minamoto no Yoritomo (源 頼朝) e dal trasferimento della capitale da Heian a Kamakura. La classe nobiliare declinò e di conseguenza anche la letteratura abbandonò i toni idilliaci e raffinati di corte a favore di scritti popolari: raccolte di racconti, novelle buddhiste e "gunki monogatari" storie di battaglia spesso tratte dalle ballate dei cantori ciechi, nate per intrattenere un pubblico umile. Il poema di guerra più celebre di quest'epoca è "La storia degli Heike", che narra la sanguinosa faida tra i clan samurai dei Minamoto e dei Taira e di cui purtroppo non esiste traduzione italiana. A venirci incontro è Dafne Borracci, che ha tradotto l'incipit dell'opera e non solo: a lei dobbiamo la traduzione completa e la pubblicazione gratuita di "Torikaebaya Monogatari", romanzo scritto da un autore anonimo circa 900 anni fa. Dafne, nata a Firenze, vive a Kyoto dove studia letteratura classica giapponese e così spiega il motivo della divulgazione gratuita del romanzo: "Ho pensato che Torikaebaya Monogatari avrebbe saputo toccare le corde dei lettori italiani anche se è stato scritto in un tempo e in un luogo lontanissimi da noi. Le tematiche spaziano dall'identità di genere all'orientamento sessuale, passando per il difficile rapporto con i genitori, l'amore e il supporto tra fratelli, la discriminazione femminile, la depressione e lo stupro". In sostanza, "Torikaebaya Monogatari" è la storia dei primi transgender della letteratura giapponese e descrive le vite dolorose di Wakagimi e Himegimi, costretti a fingere davanti a tutti di essere quello che non sono, soli e schiacciati dal senso di inadeguatezza e dalla voglia di scomparire per sempre. E veniamo all'ultimo periodo della letteratura giapponese classica, l'Era Edo (江戸時代), nota anche come periodo Tokugawa (徳川時代,1603-1868) ossia quella fase della storia del Giappone in cui la famiglia Tokugawa detenne attraverso il *bakufu*, il governo militare dello *shōgun*, il massimo potere nel paese. Tale fase prende il nome dalla capitale Edo, sede dello *shōgun*, ribattezzata Tokyo nel 1869. All'epoca, l'editoria giapponese fece un vero boom, complici la diffusione della stampa e l'altissimo tasso di alfabetizzazione della popolazione. Pare che nelle strade di Edo non si potessero fare pochi passi senza imbattersi in una libreria. A troneggiare sugli scaffali, Ihara Saikaku: autore amatissimo, scandaloso e ricco. Ihara rappresenta alla perfezione lo spirito dell'Era Edo, l'*Ukiyo* (il mondo fluttuante), la tendenza a godere i piaceri della vita. Ma durante l'Era Edo nacquero anche centinaia di testi teatrali. Chikamatsu Monzaemon, lo Shakespeare di Osaka, scrisse drammi famosissimi, e un'altra opera molto amata dai giapponesi è il "Chushingura", di Takeda Izumo, storia dei 47 samurai che vendicarono la morte del loro signore costretto al *seppuku* (suicidio rituale) in seguito a un duello avvenuto all'interno del palazzo dello *shōgun*, composizione in seguito ispiratrice di film, fumetti e videogiochi. Riassumendo: manga e anime sono certamente un buon modo per entrare in contatto con lo spirito del Paese dei ciliegi, ma non l'unico e certamente non sufficiente. Ci sono capolavori letterari che meritano di essere letti per comprenderlo e arrivare fino a quanto di più moderno siamo abituati a vivere.

Kojiki: la reliquia letteraria del Giappone

"Torikaebaya Monogatari": la storia dei primi transgender del Giappone

Maria Rosaria Perilli

Quel che resta – Riflessioni

Carmen De Stasio

In origine, quello che svagatamente chiamiamo *cinema* era appellato come *motion picture*. Grafia o immagine in scorrimento, non cambia molto: si tratta, in ogni caso, di sequenze animate da una precisa logica che, nella brevità del tempo, non compromettono l'intenzione.

Pur partendo da molto lontano, questa prolusione è finalizzata ad accostare la visione cinematografica al procedimento accurato di una lettura che, nel caso della filmografia di Pier Paolo Pasolini, è di tipo panoramico, in quanto vera e propria ardimentosa esperienza narrativa che concede ampio spazio alla riflessione etica.

Notevole e molteplice è la storia nelle trame di un fare cinema, di un mettere insieme fotogrammi che si raccontano nello scorrimento. Ragguardevole il processo di avvio che ambisce a rigenerare l'alto senso di una religiosità che avvicina Pasolini all'amore per la vita; un amore tutt'altro che straniante e in grado di sollecitare una sorta di ricucitura di ruoli che vede nella potenza critica il viatico per sottrarsi al vulnus delle apparenze, aderendo al privilegio derivante dalla visione di insieme e dall'impatto culturale e sociologico, comportando un andare, in un certo senso, controcorrente rispetto alla richiesta emozionale.

Ebbene, la configurazione di un disincanto che si appropria delle menti elette non è una novità e né, tantomeno, lo è al tempo della vivace penna e dell'acuta macchina da presa di Pasolini. Non è tutto: il soggetto protagonista delle sue opere si articola lungo le fasi di un realismo di confronto sia in maniera diretta e inequivocabile, quanto come riferimento a un contesto che non si priva delle sue forme e neanche dei suoi dettagli per apparire consono e giammai sovversivo. Oltretutto, negli effetti, quanto nelle concomitanze, il realismo pasoliniano esula del tutto (e volutamente) da schemi che, nell'intermediazione della replica, impongono la perdita di risonanza per rientrare in una ritualità in deterioramento fino al punto di trascendere la congruità del linguaggio stesso delle evidenze. Muovendosi su un altro versante, la macchina del reale pasoliniano sembra alimentarsi di un inatteso procedimento chimico basato su combinazioni, su reazioni e su processi tanto spontanei, che articolati dalle sue medesime intenzioni di tipo etico, per approdare, infine, a una sintesi che richiama la specularità di un risveglio che è di tale efficacia, da rendere permanente e aperto il linguaggio complesso (e non macchinoso), nel tentativo di dare forma leggibile all'intuizione di una condizione alla deriva, ma pure ardita nell'ambire allo sviluppo.

Stando a tutto ciò, nel ripassare la figurazione mentale intesa a scatenare riferimenti e significativi legami tra la realtà di fatto e la realtà costruita sullo schermo, dalla panoramica delle opere cinematografiche di Pasolini scaturisce una permanenza di intonazioni laceranti, che, tuttavia, non subiscono l'alterazione del tempo. Il motivo è presto detto: la cinematografia pasoliniana investe il campo vasto della cultura nella misura in cui si rivolge a recuperare squarci di una storia che (r) esiste all'incanutimento della memoria e attraverso i cui tratti emerge un tracciato progressivo di osservazione e di rilevazione: basterebbe citare *Il Vangelo secondo Matteo*, al quale Pasolini adegua scenari traendoli dalla trascrizione originale; le periferie segnate dalla trasgressione di *Uccellacci e uccellini*, di *Accattone*, di *Mamma Roma*; le dinamiche sconvolgenti del progresso e l'enigma della comunicazione di *Teorema*; la narrazione visiva tratta da *I Racconti di Canterbury* di G. Chaucer, dal *Decameron* di G. Boccaccio, fino ai segnali di deterioramento in *Salò*. In un insieme sequenziale, ciascuna pellicola è significante capitolo di un libro portato in scena per rendere accessibile la portata di una riflessione etica che sullo schermo individua i segnali di una società vulnerabile (una società di carta, appunto, nella metafora di *La sequenza del fiore di carta*, titolo inequivocabile del cortometraggio girato da Pasolini nel 1968, nel quale stralci documentari di una storia di portata mondiale si sovrappongono all'ordinarietà del presente nella frenesia di gesti replicanti e anonimi). A questa società Pasolini sembra rivolgere la sua voce, attendendo, probabilmente, un risveglio che sia sostanziale del suo progresso, al quale il nostro crede, pur non avendo fiducia alcuna nello sviluppo di una società intrappolata nella sospensione prolusiva di un'assenza. A quest'assenza la risposta sopraggiunge con la messa in scena sia della realtà di fatto, che della sbigottita surrealtà in una concomitanza che diviene simbolo di un'alterazione alla quale è lo stesso Pasolini a dar forma, riducendo in una sintesi tutt'altro che fittizia l'intima coesistenza del riscontrabile e dell'esagerazione.

"La sequenza del fiore di carta" (episodio del film Amore e rabbia) di Pier Paolo Pasolini. Italia, 1969, 10'

Ci avviamo alla conclusione, non prima di aver considerato il modo in cui, in un intreccio di realtà materica in quanto conosciuta e riconoscibile, e di minuti riferimenti critici, lo spazio pasoliniano configuri un'inventiva dalla gradualità esegetica a partire da un'idea precisa: portare, cioè, al pubblico la forma di significati profondi non consumati, né traditi dalla consumazione stessa della materia umana intenta a disporre del suo intorno con artificio. A questo sembra indugiare lo stesso autore nel documentario girato nel 1974 per la regia di P. Brunatto e intitolato *pasolini e ... "la forma della città"* (con il cognome del nostro volutamente in lettere minuscole). Tutto ha inizio da un'inquadratura ferma a riprendere il soggetto (in questo caso la forma della città) nella linea di demarcazione sulla quale l'occhio cinematografico si concentra. Tuttavia, basta che si dilati la visuale e la forma viene ad essere *deturpata da qualcosa di estraneo* – afferma Pasolini. Un'amara metafora che dal piano della creazione poetica si dilata a investire il piano della visuale cinematica senza alcuna schermatura.

Pasolini sul set di "Pasolini e... La forma della città" (1974)

(...)
ho paura della libertà che mi verrebbe dal tacere;
non avrò scritto un solo libro libero, un solo verso libero
in tutte le primavere della vita –
ché i poeti, destinati a intravedere
nel contrario di ciò che fanno, la libertà, sono poeti del bene comune
e, senza complicità, sarebbero poeti incomprensibili.
(...)[1]

Che cosa sono le parole, se non un *puro e semplice accumularsi di materia*[2]. Con questa frase il richiamo a meditare sull'attualità indissolubile appare scelta di vita di Pasolini nel suo inalterabile proposito di restare sul fronte di un'avanguardia che non si nasconde, e che rifiuta l'eclisse strategica. Se così non fosse, si tratterebbe dell'inconcludenza di un esistere smorzato nell'anti-significazione delle parole; semplice accumulo di materia destinato ad essere spartito concluso di un'anti-storia.

Carmen De Stasio

** Prossimo numero:*
Dietro la finzione

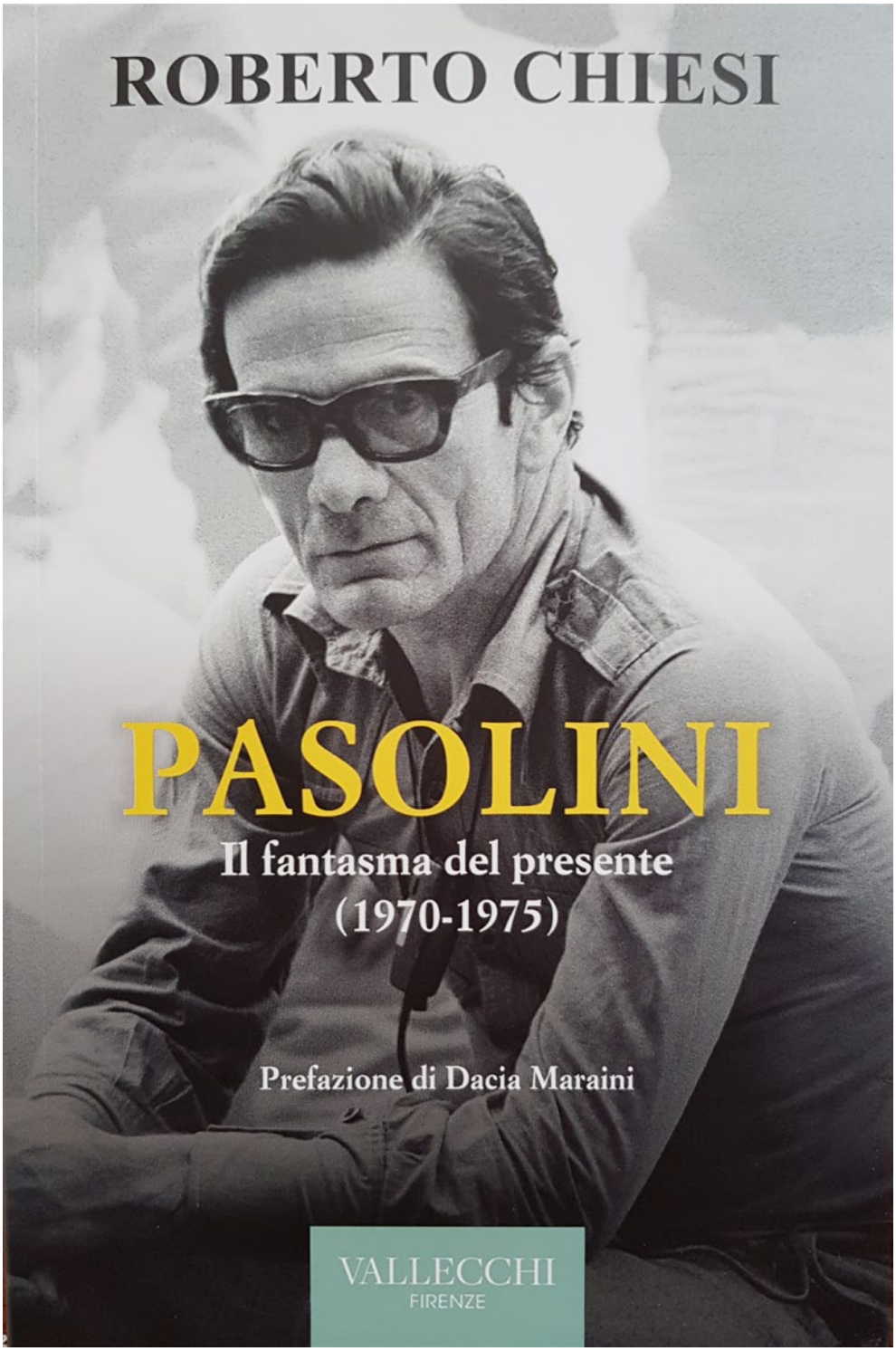
1 *P. Pasolini, Libro libero, Sez. "Sineciosi della diaspora" in Trasumanar e Osservar (1971), Garzanti, Milano, 2014, p. 161*

2 *P. Pasolini, Petrolio, Einaudi, Torino, 1992, p. 30*

Abbiamo ricevuto

Pasolini - Il fantasma del presente (1970-1975)

Roberto Chiesi
Vallecchi editore



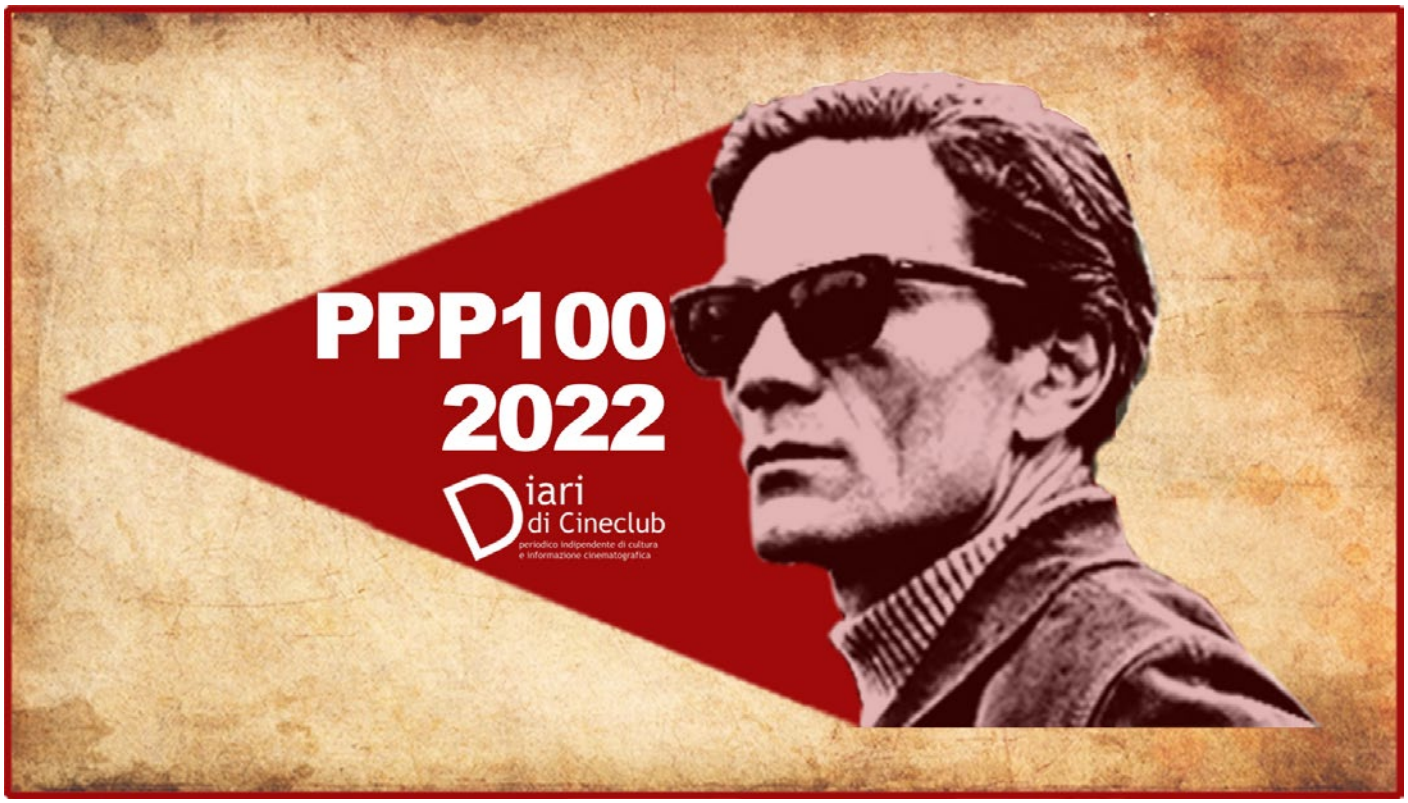
Pasolini ha vissuto con profonda sofferenza il passaggio fulmineo e bruciante avvenuto in Italia negli anni '60 da una civiltà a un'altra, con la scomparsa di un intero sistema culturale e sociale, addirittura di una condizione umana con i suoi linguaggi, i suoi codici, i suoi rituali.
Quel passato si identificava, per Pasolini, con una storia dell'umanità millenaria, che aveva i lineamenti del mondo contadino, la cui vita dipendeva dal lavoro agricolo e il cui tempo era legato al ciclo delle stagioni. Con l'avvento della società dei consumi, quel mondo si estingue, riducendosi a un'infima minoranza. Contemporaneamente, anche il mondo popolare delle periferie, subisce un repentino processo di trasformazione che lo conduce all'assimilazione dei modelli del centro, grazie all'irresistibile potere ipnotico dei piccoli schermi televisivi.
All'inizio degli anni Settanta, Pasolini reagì al carattere di un fenomeno che percepiva come totalizzante e irreversibile. Come scrittore, cercò di aggredire i connotati del presente, decifrandone ogni declinazione, da quelle corporali a quelle linguistiche. Analizzò il corpo dell'Italia e degli italiani, nella concretezza fisica della realtà corporale, linguistica, mimica e gestuale con una precisione di dettagli in cui si ritrovava la sua tensione antropologica. Ne nacquero centinaia di pagine di una *critica della modernità* che egli definì "corsara" e "luterana" per sottolineare la propria assoluta e intransigente solitudine e indipendenza di pensiero.
Di contro, come regista non volle filmare l'epoca attuale nel suo cinema, per la ripugnanza che gli ispirava. Ma il presente, e le sue ombre, si insinuano nei suoi film perché Pasolini in alcuni casi non riesce a esorcizzarne la presenza stridente, in altri, ricorre alla trasfigurazione metaforica di un passato che rimanda al presente, oppure lo rappresenta in una chiave di estrema deformazione.
Da *Appunti per un'Orestiade africana* (1970) all'incompiuto *Appunti per un romanzo sull'immondezza* (1970), dalla *Trilogia della vita* (1971-1974) a *Salò* (1975) e al film in preparazione, mai realizzato, *Porno-Theo-Kolossal*, passando per il "laboratorio" del romanzo *Petrolio*, l'ultima raccolta poetica, *La nuova gioventù* e gli articoli corsari, questo libro ripercorre gli ultimi cinque anni di un'incessante attività artistica e intellettuale vissuta sotto l'assedio di un presente degradante.

Roberto Chiesi
Critico cinematografico e responsabile del Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna, è membro del comitato direttivo della rivista internazionale "Studi pasoliniani" e del comitato di redazione del periodico "Cineforum". Inoltre è collaboratore del programma radiofonico di RAI3 "Wikiradio".

Pasolini - Il fantasma del presente (1970-1975)
Roberto Chiesi
Vallecchi editore
Collana: Saggi
Data di Pubblicazione: novembre 2022
EAN: 9788882521639
ISBN: 888252163X
Pagine: 296

PPP100 | 2022 | DdC

Lo spazio espositivo web di Diari di Cineclub



Nel mese di marzo, nell'anniversario della nascita di Pier Paolo Pasolini (Quartiere Santo Stefano di Bologna, 5 marzo 1922), è stata inaugurata la nostra Mostra online PPP100 | 2022 | DdC sullo spazio espositivo web di ***Diari di Cineclub*** dedicato al poeta, scrittore, regista.
La Mostra sarà costantemente aggiornata nel corso di tutto l'anno, grazie alla collaborazione volontaria di operatori culturali, tecnici, artisti e di tutte le Associazioni culturali nazionali ed internazionali con le quali si è in contatto.
Per visitarla: https://bit.ly/3LNhCeC

Questi i principali percorsi che saranno sviluppati nel corso del 2022:

- Calendario Eventi e Mostre in Italia e nel mondo;
- Gli Orienti di Pasolini | Roberto Villa;
- Io sono una forza del passato | Valentina Restivo;
- Volumi pubblicati per il centenario;
- Pasolini 100 su DdCR:
. . I podcast di Giorgia Bruni;
. Le voci di Pasolini;
- Articoli pubblicati su ***Diari di Cineclub*** *in occasione del centenario;*
- Ritratti: la rappresentazione artistica di Pier Paolo Pasolini (aa.vv.);
- Il cinema di PPP attraverso i manifesti;
- Fotogrammi d'autore (aa.vv.);
- Raccolta di foto di Pasolini;
- Documentazione varia

**Il logo è stato realizzato da Massimo Pellegrinotti*

Diari di Cineclub
le Mostre Virtuali Online

Pier Paolo Pasolini 100. Post-Pasolini: documentari, omaggi, biopic cinematografici

Roberto Baldassarre

Oltre all'immensa mole di opere, letterarie e/o cinematografiche, che Pier Paolo Pasolini ci ha lasciato in eredità, pubblicate in vita oppure edite postume, l'immagine di PPP viene tramandata anche attraverso le molte ricostruzioni fatte da altri autori. Sterminati materiali, letterari o filmici, che in diversa misura qualitativa sono utili per farsi un'idea di chi è stato Pasolini, e che confermano come Pasolini e la sua opera ancora forniscano spunti di riflessione e/o di critica. Molti di questi volumi sono stati curati dall'Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, quando era gestito da Laura Betti, e altri dalla cugina Graziella Chiarcossi, che con sapienza ha messo ordine su tutto quel materiale rimasto inedito. In questa cospicua massa di materiali, ci sono le classiche biografie letterarie, che ripercorrono la vita privata e artistica di Pasolini, e in questo caso molto validi sono i lavori svolti da suo cugino Nico Naldini (1929-2020), che ha pubblicato il fitto epistolario tra Pasolini e i suoi conoscenti (pubblicato in 2 volumi da Einaudi) e "Pasolini, una vita" (Einaudi, 1989), agile biografia sotto forma di "romanzo". Ci sono poi i testi saggistici, che affrontano alcune tematiche pasoliniane (eros, thanatos, linguaggio, ecc.), oppure che si concentrano su una singola opera, smontandola e analizzandola pezzo per pezzo. Questi testi, sebbene alcuni molto interessanti come ad esempio il sostanzioso tomo "Tutto Pasolini" (Gremese, 2022), aggiungono poco a quanto già spiegò lucidamente lo stesso Pasolini in vita: "Passione e ideologia" (Garzanti, 1960), "Empirismo eretico" (Garzanti, 1972) o tutte le interviste, cartacee o televisive, in cui gli si domandava sulla sua opera. Poi ci sono quei testi che ripercorrono e ricostruiscono il delitto, con documenti d'epoca, testimonianze inedite, nuovi indizi e soprattutto congetture sul movente dell'uccisione. In questo caso, vanno almeno citati tre libri competenti: "Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte" (Garzanti, 1977) a cura di Laura Betti; "Dossier delitto Pasolini" (Kaos Edizioni, 2008); e "Pasolini, massacro di un poeta" (Ponte alle grazie, 2015) di Simona Zecchi. A tutto ciò, menzione a parte meritano quelle opere filmiche incentrate su Pier Paolo Pasolini, e che vanno divise tra documentari commemorativi, omaggi cinematografici e biopic veri e propri.

"Pasolini l'enragé" (1966) di Jean-André Fieschi

Documentari su Pier Paolo Pasolini (e il delitto)

Fitta è la produzione di opere documentarie su Pasolini. Una filmografia che comincia quando era ancora in vita, come attesta la monografia cine-televisiva *Pasolini, l'enragé* (1966) di Jean-André Fieschi, e giunge fino all'ultimo – momentaneo – tassello *Pasolini, cronologia di un delitto politico* (2022) di Paolo Angelini. Nel mezzo una selva di documentari di differente lunghezza, formato (diversi sono di produzione televisiva) e caratura. Si citeranno, in ordine cronologico, soltanto quelli più efficacemente utili, opportuni compendi per approcciarsi a Pasolini. *Pier Paolo Pasolini: A Film Make's Life* (1971) di Carlo Hayman-Chaffey, un ritratto di meno di 30 minuti in cui lo stesso Pasolini, e alcuni suoi collaboratori, tratteggiano la fisionomia del soggetto protagonista. *Il silenzio è complicità* (1976), mediometraggio coordinato da Laura Betti che cerca, a ridosso della morte di Pasolini, di far luce sul delitto, e rievocare la figura del suo mentore. *Per conoscere Pasolini* (1978) di Leandro Luchetti, lungo dibattito commemorativo svoltosi al Teatro Tenda di Roma e trasmesso dalla Rai. *Wie de Waarheid Zegt Moet Dood* (1981) di Philo Bregstein, di produzione tedesca, è un altro documentario che cerca di chiarire il perché Pasolini è stato ucciso. *A futura memoria – Pier Paolo Pasolini* (1985) di Ivo Barnabò Micheli, monografia sulla vita privata e artistica dell'autore, con interviste ad alcune personalità che lo hanno conosciuto nei differenti periodi della sua esistenza. *Pier Paolo Pasolini e la ragione di un sogno* (2001) di Laura Betti e Paolo Costella è un documentario che si pone tre obiettivi: essere didattico (spiegare chi è stato Pasolini), esprimere il sentimento politico pasoliniano, e giocare autorialmente con quanto creato in immagini da Pasolini e rapportarlo alla realtà di oggi. *Pasolini prossimo nostro* (2006) di Giuseppe Bertolucci, che su foto di scena e/o spezzoni di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, mette in "voice over" l'intervista di Gideon Bachman a Pasolini fatta sul set della pellicola, in cui l'autore discetta tanto del film quanto del presente (degli anni Settanta). *Un Intellettuale in borgata* (2013) di Enzo De Camillis si muove su due binari: la rilettura, da parte di Leo Gullotta, dell'articolo accusativo "Io so", e la passione di Pasolini per le borgate, con interviste a personalità della cultura e a due "sopravvissuti" di quel mondo astorico. *Pasolini/Maresco* (2021) di Franco Maresco, è un'antologia che raccoglie vari spezzoni

"Pier Paolo Pasolini - la ragione di un sogno" (2001) di Laura Betti

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

che il regista palermitano aveva girato con il sodale Ciprì. È un film raccolta in cui prevale un ritratto che scaturisce dai ricordi delle persone che lo hanno conosciuto, e ormai anche loro scomparsi.

Omaggi cinematografici

I fratelli D'Innocenzo sono gli ultimi autori ad essere stati etichettati (marchiati?) come pasoliniani, perché raccontano, con una cifra stilistica propria, storie e personaggi di borgata, di estrema periferia romana. Sono soltanto gli ultimi – al momento – che hanno avuto questa incoronazione, o stigma a seconda dei punti di vista. Prima di loro, molti altri hanno ricevuto questo aggettivo. Chiaramente il primo fu Sergio Citti (1933-2005), amico e stretto collaboratore di Pasolini, che esordendo con *Ostia* (1970) venne accusato di "copiare" il suo mentore. Ci fu poi Claudio Caligari (1948-2015), che ambientando le proprie pellicole in periferia, e avendo come protagonisti borgatari sbandati, mostrava le nuove borgate romane divenute ormai violente e deturpate. Stessa sorte capitò al duo Daniele Ciprì e Franco Maresco, che nei loro corti di *Cinico TV* riprendevano in modo greve (con un "truce" bianco e nero) la periferia palermitana, mettendo al centro grotteschi personaggi interpretati da non attori. Stile che poi hanno ripetuto anche nei loro lungometraggi. Infine, anche Aurelio Grimaldi è stato riconosciuto come discepolo, o secondo i detrattori "scopiazzatore", di Pasolini. Ma in questo caso, come già Ciprì e Maresco, Grimaldi non ha assolutamente nascosto la sua ammirazione per Pasolini, e i suoi film confermano questa sua venerazione per lo scrittore/regista. Nella sua filmografia, non a caso, spunta *Rosa Funzeca* (2002), semi-remake di *Mamma Roma* (1962).

Ma in questa sezione, è necessario mettere in rilievo tre omaggi cinematografici resi a Pasolini, nella fattispecie al suo cenotafio sito sul luogo del delitto, all'Idroscalo di Ostia. Come scritto in precedenza, Caligari è stato definito post-pasoliniano, e questo anche perché in *Amore tossico* (1983), "istant-movie" sul degrado periferico e l'avanzamento della droga, i due protagonisti si fanno una pera (assumono eroina per endovena) sul monumento mortuario di Pasolini. Molto più riverente la scena finale del primo episodio, In vespa, di *Caro diario* (1993) di Nanni Moretti, in cui il regista-protagonista si spinge, dal centro di Roma, fino all'Idroscalo di Ostia, per vedere e contemplare con silente riverenza il monumento funerario, ormai infestato dall'erbacce. Scena struggente anche per l'ottimo commento musicale con *The Köln Concert* (1975) di Keith Jarrett. Infine, c'è il poetico omaggio che Sergio Citti tributa al suo amico-collega. In *I magi randagi*, i tre personaggi protagonisti giungono casualmente all'Idroscalo di Ostia e si avvicinano a un cerchio di pietre, rimando alla prima rudimentale testimonianza dove è avvenuto il delitto, dove una giovane donna partorisce un bambino (il nuovo Gesù?). Dalla morte una nuova nascita.

"Amore tossico" (1983) di Claudio Caligari

Willem Dafoe in "Pasolini" (2014) di Abel Ferrara

L'Idroscalo di Ostia in "Caro diario" (1993) di Nanni Moretti

Biopic su Pasolini

Abbastanza nutrita è la filmografia biografica riguardante Pier Paolo Pasolini. In bilico tra documentario commemorativo e fiction (ci sono delle parti ricostruite con Andrea David Quinzi nel ruolo di un giovane Pasolini), *Un uomo fioriva* (1993) di Enzo Lavagnini ricostruisce la vita dello scrittore-regista nella prima metà degli anni Cinquanta, ovvero del suo arrivo a Roma. Sebbene Pasolini appaia soltanto in materiale d'archivio, e il film ricostruisce l'iter investigativo e giudiziario del delitto, *Pasolini, un delitto italiano* (1995) di Marco Tullio Giordana ricostruisce la figura artistica dell'intellettuale, e specifica nella narrazione perché fu un delitto italiano. Il già citato Aurelio Grimaldi, ha anche realizzato due opere biografiche su Pasolini. *Nerolio* (1996), confezionato in un raffinato bianco e nero e ambientato a metà anni Settanta, narra di un poeta e regista scandaloso amante dei giovani ragazzi di borgata e polemico a livello intellettuale. *Un mondo d'amore* (2003), invece, rievoca direttamente la vita del ventenne Pasolini e i fatti di Ramuscello (1949), in cui il giovane poeta fu accusato di corruzione di minorenni. Meno fortunata la sorte distributiva di *Pasolini, la verità nascosta* (2013) di Federico Bruno, basato in parte sul libro "Io so... come hanno ucciso Pasolini" di Pino Pelosi. La pellicola, magnificamente interpretata da Alberto Testone (sosia di Pasolini) e fotografata in un efficace bianco e nero, è la ricostruzione dell'ultimo anno di Pasolini fino alla sua morte. *Pasolini* (2014) di Abel Ferrara e con Willem Dafoe nel ruolo del poeta-regista, ha diviso la critica. Il film affronta l'ultimo periodo artistico ("Petrolio" e *Porno Teo Kolossal*) e privato (gli incontri con gli amici) di Pasolini. Infine, *La macchinazione* (2015) di David Grieco, che traspone il suo omonimo romanzo e propone come tesi del delitto la matrice politica. A interpretare Pasolini, Massimo Ranieri, che gli è molto somigliante.

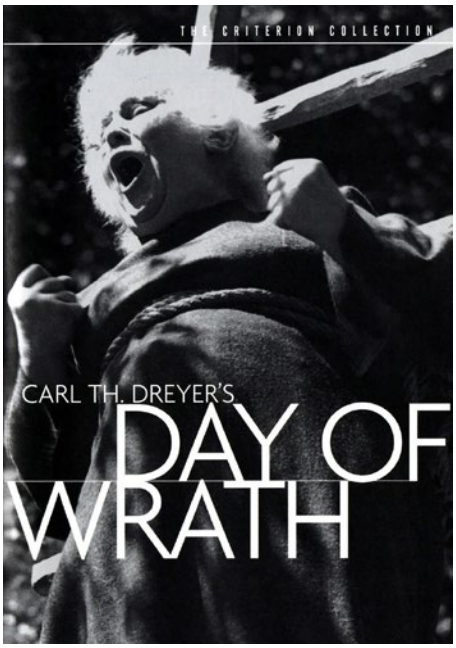
Roberto Baldassarre

Di superstizione e intolleranza religiosa. Dies Irae (1943) di Dreyer

Fabio Massimo Penna

Dopo aver girato uno dei massimi capolavori del cinema muto, *La passione di Giovanna d'Arco* (1928), e aver affrontato per la prima volta il sonoro in *Vampyr* (1932), Carl Theodor Dreyer affronta il tema della fede, con tutto il suo portato di dolore e tormento, in *Dies irae* (1943).

Al fondo della pellicola vi è la rigida interpretazione da parte delle autorità religiose dei concetti di peccato e di colpa. L'intolleranza che contraddistingue i rappresentanti della chiesa protestante è il tema centrale di una pellicola che mostra la spietata condanna dell'amore carnale da parte di sacerdoti schiavi di un dogmatismo austero. Il Divino in *Dies irae* non si risolve nella scoperta di un Dio tutto amore ma di un Dio vendicativo che osserva l'uomo peccare e lo giudica emettendo verdetti di condanna. In questo lavoro la Grazia sembra esclusa dall'universo del cineasta danese e lo si può ritenere il momento più pessimistico e cupo all'interno del suo itinerario artistico. In questa accezione appare evidente la sua vicinanza all'esistenzialismo kierkegaardiano soprattutto nella sottolineatura dell'insensatezza e assurdità della vita. L'opera, pur risolvendosi in un duro atto di accusa nei confronti dell'intolleranza e superstizione della chiesa protestante, non intende rilasciare giudizi morali sui personaggi, attribuendo colpe e assoluzioni. Anna, la giovane sposa del pastore Absalon, è la vittima sacrificale della mentalità ottusa dei sacerdoti ma mostra, allo stesso tempo, una personalità ambigua e ambivalente che non permette allo spettatore di valutarla. Alla fine tutto il peso dello scacco ricade su di lei, costretta ad autoaccusarsi di stregoneria nel momento in cui vede l'amante abbandonarla al proprio destino. In questa accezione alcuni critici hanno sottolineato come l'autore non sembri schierarsi al fianco delle vittime della caccia alle streghe ma, in qualche modo, faccia coincidere il proprio punto di vista con quello di un uomo della Danimarca del XVII secolo: "il film è una sorta di diario vergato da uno di quei personaggi, con la vicenda considerata da questo angolo visuale, un personaggio che prova orrore per quanto vede e quando vi assiste ma che tuttavia un poco ci crede: un poco (o parecchio) al maligno, alle streghe, soffre per quell'orrore in agguato dietro la vita di ogni giorno" (P. Baldelli, *Sociologia del cinema* in Orio Caldiron, *La paura del buio*, Bulzoni, Roma, 1980). Al di là di queste considerazioni su eventuali pregiudizi personali di Dreyer, *Dies irae* si risolve in un poderoso atto di accusa nei confronti del fanatismo religioso. Grazie a un serio approfondimento psicologico dei personaggi e a un'esatta ricostruzione storica il regista danese condanna l'ottusità intellettuale dei sacerdoti accecati da un inflessibile dogmatismo. Il "j'accuse"di Dreyer assume un valore universale in quanto l'autore non esprime la sua condanna nei confronti dell'uomo di una determinata epoca bensì nei riguardi dell'uomo di ogni tempo, un biasimo valido per il passato come per il presente e il futuro. La capacità di scavo nell'animo umano del regista di Copenaghen lo avvicina alle teorie freudiane soprattutto per il modo con cui cerca nelle sue pellicole di far emergere il lato oscuro e inconscio della psiche. Altra caratteristica del corpus dreyeriano è la presenza di donne forti e, quasi per contrasto, di uomini deboli. Spesso le donne pagano con la vita il proprio coraggio. Lo sguardo verso il femminile del maestro danese è evidente nella Giovanna d'Arco condannata a morte ne *La passione di Giovanna d'Arco*, nell'Anna mandata al rogo in *Dies irae* e nel soggetto di *Gertrud*, pellicola che racconta la vita di una donna di Stoccolma all'inizio del Novecento. Il film presenta un'estetica da kammerspiel (rappresentazione da camera) che tradisce la derivazione da una tragedia del drammaturgo norvegese Hans Wiers-Jensen. A livello stilistico va sottolineato come la critica abbia variamente giudicato la pellicola mettendone in risalto, di volta in volta, l'eccessiva lentezza, l'ostentata opzione teatrale (ambientazione ai limiti dell'unità di luogo, numero ridotto di personaggi) e lo stile esageratamente elaborato. "In *Dies irae* è già riscontrabile un linguaggio, rispetto alle opere precedenti, meno ellittico e ritmato, più disteso a un andamento che potrebbe dirsi sinfonico, nel quale la funzione del linguaggio ritmico viene sminuita e valorizzato invece il valore dell'inquadratura, del suo movimento interno" (G.Cincotti, *Premessa*, Bianco e Nero XVII in Orio Caldiron, *op. cit.*). Per *Dies irae* va sottolineata inoltre la cura maniacale delle immagini ispirate alla pittura fiamminga, in particolare le sequenze con i sacerdoti inquisitori rinviano chiaramente al Rembrandt della *Lezione di anatomia del professor Tulp* (1632) e de *I sindaci dei drappieri* (1662). L'opera conferma Dreyer come un "virtuoso" del primo piano (procedimento tecnico codificato da David Wark Griffith) come aveva evidenziato *La passione di Giovanna d'Arco* pellicola nella quale la profusione di primi piani viene sentita da alcuni studiosi come un limite: "Il primo piano ha però un grave difetto. Lascia facilmente lo spettatore nell'ignoranza dell'ambiente in cui si trova l'oggetto e parte dell'oggetto. Questo avviene quando in un film ci sono troppi primi piani e non si danno quasi campi lunghi come, per esempio, nella *Giovanna d'Arco* di Dreyer o in molti film russi" (Rudolf Arnheim, *Film come arte*, Feltrinelli editore, Milano, 1989). In *Dies irae* il primo piano serve per meglio mostrare la psicologia dei personaggi, per evidenziarne quelli che Leonardo Da Vinci definisce i "moti dell'anima".



Fabio Massimo Penna

XIV Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli – ONU: La pace (im)possibile: Appello per le navi umanitarie

Celebrata a Napoli dal 16 al 26 novembre 2022, la XIV edizione è dedicata alla memoria di Luca Attanasio, Ambasciatore Italiano in Congo ucciso a Goma (RDC) il 22 febbraio 2021 con il carabiniere Vittorio Iacovacci e l'autista Mustapha Milambo, mentre partecipava ad una missione del Programma Alimentare delle Nazioni Unite.

A conclusione del Festival, è stato presentato un documento che contiene l'appello alle Nazioni Unite che il Festival ha deciso di inviare all'ONU, chiedendo di tutelare gli equipaggi delle navi umanitarie, finora perseguitati ingiustamente, e cancellare la zona SAR libica ove non esistono garanzie sufficienti per interventi umanitari.

La versione finale è stata redatta da tre autorevoli giuristi ed è stata sottoposta al confronto pubblico del Festival venerdì 25 novembre nello Spazio Comunale Piazza Forcella, in via della Vicaria Vecchia 23 a Napoli. L'evento è stato diffuso su Facebook.

Il XIV Festival chiede di manifestare l'adesione all'iniziativa, sottoscrivendo l'appello attraverso la campagna che sarà lanciata, in tutta Europa, a partire dalla prima settimana di Dicembre.

Segui www.cinenapolidiritti.it e pagina Facebook del Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli.

Diari di Cineclub aderisce e sostiene l'iniziativa.

Una bandiera dell'ONU per le navi umanitarie

Negli ultimi venti anni, in molte aree del mondo, crisi climatiche e alimentari, guerre e conflitti di lunga durata hanno determinato lo spostamento di milioni di persone. Le cause storiche e le responsabilità di queste crisi sono diffuse e ci riguardano: l'alterazione del clima è in gran parte l'effetto di un modello di sviluppo e di consumo imposto dai paesi più ricchi le cui conseguenze si scaricano in modo ancor più sensibile sui paesi e popoli del terzo mondo; le crisi alimentari derivano non raramente da un uso delle terre e dell'acqua che privilegiano colture intensive per il mercato globale e non per il soddisfacimento dei fabbisogni locali; le guerre si producono anche a seguito delle intrusioni post-coloniali dei paesi del nord miranti allo sfruttamento delle risorse naturali che creano squilibri e conflitti tra aree limitrofe e che vengono alimentate con la vendita di armi. La tragica commistione di problemi sociali, etnici, religiosi e di forme estreme di povertà, specie in Africa e in Asia, ha costretto moltissimi esseri umani a tentare di raggiungere le frontiere di Paesi più ricchi provando a rendere attuale ed esigibile quel "diritto all'asilo" sancito dall'articolo 14 della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani e dal diritto dell'Unione Europea.

Il caso del Mediterraneo, mare di speranza e morte, è emblematico di questa inarrestabile e drammatica corsa verso una salvezza possibile. Da un lato, Paesi asiatici ed africani da cui partono lunghe carovane di uomini, donne e bambini che, dopo aver attraversato miglia di deserto e montagne, cercano un imbarco per le porte d'ingresso in Europa (Grecia, Italia e Spagna in primis). Dall'altro un articolato sistema respingente formato da Paesi Europei ed extraeuropei (Libia, Turchia, Tunisia) che attraverso una esternalizzazione dei controlli di frontiera cerca di bloccare imbarcazioni che trasportano migliaia di disperati che cercano di raggiungere un approdo o essere salvati dalle Guardie Costiere o, in assenza di efficaci piani di salvataggio organizzati dagli Stati europei, da qualcuna delle navi umanitarie che agiscono per ribadire il valore di quel Diritto alla vita alla libertà e alla sicurezza sancito solennemente dall'articolo 3 della Dichiarazione Universale.

La lotta al traffico internazionale di esseri umani troppo spesso si è purtroppo trasformata in una contrapposizione con le vittime del traffico in chiaro contrasto con quanto disposto dal Protocollo addizionale della Convenzione delle Nazioni Unite contro la Criminalità organizzata transnazionale per combattere il traffico di migranti via terra, via mare e via aria che prevede che *"ogni Stato Parte prende le misure opportune per fornire ai migranti un'adeguata tutela contro la violenza che può essere loro inflitta"* (art. 16 paragrafo 2). E' una situazione che si protrae da molti anni con gravissime perdite di vite umane e un terribile degrado degli istituti di diritto internazionale come il diritto di asilo e l'obbligo al salvataggio in mare. Tale situazione rischia di cancellare i presupposti della pacifica convivenza tra i popoli e gli accordi di pace siglati alla fine del Secondo Conflitto Mondiale che costituiscono la base giuridica su cui è stata fondata l'Organizzazione delle Nazioni Unite.

Il rifiuto dell'approdo per le navi umanitarie, i sistematici ritardi nella concessione di un porto sicuro in cui poter sbarcare gli esseri umani strappati ai flutti del Mediterraneo, le condizioni estreme di sopravvivenza a cui sono condotti i naufraghi a bordo delle stesse navi umanitarie, le severe incriminazioni e le indagini a cui sono sottoposti gli autori dei salvataggi, sono i problemi gravissimi con cui continuamente la società civile si scontra con le proprie istituzioni .

Non è più possibile tacere che è in corso da troppo tempo ormai una "criminalizzazione della solidarietà" che cerca di ostacolare o rallentare le operazioni di soccorso, attraverso procedure amministrative ad hoc, e persino di punire in ogni modo i promotori di queste cordate di salvataggio che recuperano ogni anno, in mare, migliaia di esseri umani destinati ad annegare e a pagare il presunto reato di clandestinità con la propria vita.

Di fronte a questa atroce contraddizione tra Legislazioni carenti e prassi amministrative distorte e il rispetto dei Diritti fondamentali Il Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli, in solido con alcune delle principali organizzazioni che sostengono il lavoro delle navi umanitarie e degli operatori della solidarietà, ha deciso di rivolgere, in occasione della XIV edizione che si è svolta a Napoli tra il 16 e il 26 novembre 2022, un appello all'Organizzazione delle Nazioni Unite affinché questa ingiusta e inaccettabile disparità venga arginata e che la tutela della uguaglianza di tutti gli esseri umani sia riaffermata senza indugi con priorità assoluta.

Chiediamo alle Nazioni Unite

1. *di intervenire sull'I.M.O. (International Maritime Organisation) per la revoca del riconoscimento di una zona SAR "libica, dal momento che ancora oggi non esiste una unica centrale di coordinamento dei soccorsi, e le autorità libiche non garantiscono la indicazione di un porto di sbarco sicuro ed il rispetto dei diritti umani a partire dalla sistematica violazione del diritto di asilo;*
2. *di riconoscere l'importanza fondamentale dell'attività di soccorso in mare operata dalle organizzazioni umanitarie per garantire la tutela della vita umana in mare e il rispetto dei diritti umani conformemente agli scopi dell'Organizzazione. In particolare allo scopo di garantire che l'operato delle organizzazioni umanitarie sia riconosciuto da tutti come funzionale ai fini e ai valori iscritti nella Carta delle Nazioni Unite in modo che non vi sia disparità di trattamento legate ai differenti sistemi giuridici dei Paesi a cui viene richiesta l'accoglienza delle navi, degli equipaggi e delle persone salvate in mare, si chiede all'Organizzazione di autorizzare l'esposizione permanente della bandiera delle Nazioni Unite ai sensi dell'art. 6 par. 2, lett. b) del Codice della bandiera delle Nazioni Unite sulle navi delle organizzazioni umanitarie che prestano soccorso in mare.*

Kieslowski: regista e filosofo

Leonardo Dini

Il cinema polacco può vantare tra i suoi Maestri un autore come Krzysztof Kieslowsky, regista filosofico e creatore di una poetica visiva unica ed originale. In Italia si é reso noto, inizialmente, con la serie televisiva e cinematografica dei 10 Comandamenti: "dalla terra al cielo" che si dice "Ziemi do nieba", in polacco, era la frase che sintetizzava per Kieslowski la sua poetica in questa serie. Il film che arrivava in Italia nell'epoca del Papa polacco, fu anche trasmesso, in episodi, dalla TV di Stato italiana. Kieslowski nei Dieci Comandamenti intende attualizzare e in cifra laica, dunque inedita, il Decalogo, e traduce ogni Comandamento in una vicenda che si rispecchia nella società contemporanea.

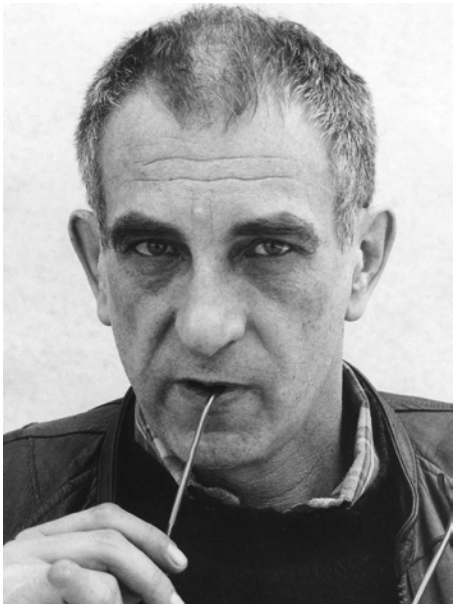
Alcuni episodi, come avviene per ogni narrazione di questo genere, sono più riusciti, altri meno.

All'epoca il film sollecitò un ampio dibattito critico. Non poneva gli accenti laicisti di un Godard, ma neppure quelli classicisti di Tadeusz Kantor e del cinema e teatro polacchi del mainstream, a differenza di autori corrosivi come Borowczyk di *Storia di un peccato (Dzieje grechu)*.

Tuttavia, il capolavoro di Kieslowski è a mio avviso *Le due vite di Veronica*, anche se viene spesso considerato il suo capolavoro il film sui tre colori della bandiera della rivoluzione francese del 1789 e oggi della Francia moderna: *Trois couleurs*, il triplice film del 1993/1994. Nella intera poetica filmica di Kieslowski hanno un ruolo centrale e determinante le donne e in particolare la sua attrice preferita Grazyna Szapolowska, che é stata protagonista di molte opere importanti del cinema polacco e poi Juliette Binoche in *Tre colori Film Blu*, *Film Rosso*, Julie Delpy in *Film Bianco*, e Irene Jakob, attrice francese. E lei é la protagonista del *Film Rosso* e del film cult *La doppia vita di Veronica*, sulla duplice vita di Veronica, metafora del mondo femminile nella realtà del secondo '900 e capolavoro proprio per la sua valenza simbolica e filosofica. Si trova qualcosa di simile in A.Amenabar, in Hitchcock, con i suoi proverbiali sdoppiamenti di personalità femminili, in Bergman e nella sua raffinata analisi della psicologia delle donne, così come in Antonioni, si pensi a *Identificazione di una donna*. Nel suo film il regista polacco affronta in forma realistica il paradosso di due vite vissute, iniziate, finite simultaneamente, un paradosso pirandelliano, che si risolve nella sfida tra due possibilità che coabitano nella stessa personalità. Il momento clou del film é l'incontro ravvicinato visivo, il guardarsi l'una con l'altra delle due donne che vivono la stessa vita in parallelo e con esiti alternativi. L'aspirante cantante e la turista. Nel cinema troviamo un gioco simile ma virato al rosa della commedia in *Sliding doors* con Gwineth Paltrow.

Sono state date numerose interpretazioni psicoanalitiche del film, alcune vedono nel film un riferimento autobiografico all'autore che si trasferí dalla Polonia in Francia, così come nel gioco di specchi fra Weronika e Veronique, interpretate entrambe dalla Jakob. L'io visto come nemico di sé, fenomeno tipico dello sdoppiarsi psicologico qui si confronta col tema delle vite parallele che si incontrano e susseguono.

Anche Lelouch ne *La belle histoire* tratta il tema dello sdoppiarsi come nella Grecità classica, con la metempsicosi, attraverso il tempo. Dopo *La double vie de Veronique* del 1991, il regista prepara il progetto, tanto complesso quanto affascinante, della trilogia sui tre colori che esce nelle sale cinematografiche nel 1993/1994 ed è anche l'ultima opera, quella che segna la eredità culturale di questo regista e autore che matura la sua dimensione filosofica proprio nel dialogo con la cultura filosofica francese e nel suo passaggio, trasferimento biografico, da Varsavia a Parigi.


Krzysztof Kieślowski (1941 - 1996)

Inoltre va ricordato sulla sua cifra di sceneggiature che tutta la carriera del regista è percorsa dalla collaborazione, sulle sceneggiature, fra Krzysztof Piesewicz, avvocato e politico polacco, sceneggiatore dei film di Kieslowski, fino da *Senza fine* del 1985, con la curiosa singolarità di essere l'unico politico candidato all'Oscar come sceneggiatore, e il musicista Zbigniew Preisner, compositore che nasce con studi in filosofia e autodidatta, cosa rara fra i compositori cinematografici, che riutilizza alcune musiche di *Senza fine* in *Tre colori.*

Va ricordato che Kieslowski inizia come documentarista e che proviene dalla Scuola di Cinema di Lodz, all'epoca molto nota nell'Est Europa.

Inoltre anche Kieslowski come Borowicz e gli altri maggiori autori polacchi ha dovuto lottare non poco con la censura, sia per le sue idee ante litteram, sia per le sue sceneggiature anticonformiste, libere e sperimentali. La sceneggiatura di *Senza fine* ricorda la trama del romanzo di Jorge Amado, tradotto in film nel 1978, *Dona Flor e i suoi due mariti*, declinato questa volta al maschile.

Il *Film Blu* descrive la crisi personale della protagonista che finisce poi con l'aprirsi alla Libertà, nell'altruismo. Il film del 1993, vinse il Leone d'Oro a Venezia, il Golden Globe e molti Premi César.

Segue ad esso il *Film Bianco* che fu premiato al Festival di Berlino, con il premio al miglior regista. In questo film l'autore riflette sul problema dell'uguaglianza che diviene un'aspirazione e non il punto di partenza per tutti gli umani, parafrasando la *egalité* del 1789, ma con un'altra esegesi ideale.

Il protagonista del film Karol, attraversa molte avventure, per poi realizzare una sua nemesi personale verso Dominique sua moglie e antagonista.

Il *Film Rosso*, l'ultimo del regista polacco, film con numerose candidature agli Oscar e nessun premio nei festival maggiori, ma considerato a sua volta il capolavoro del regista, coglie il problema del diritto e del valore effimero e dubbio della giustizia umana, nel ruolo del giudice che si fa spia dei comportamenti altrui: sia qui che in *Non desiderare la donna d'altri*, affiora poi il tema del voyeurismo, talora involontario, tema che si ispira anche a *La finestra sul cortile* di Alfred Hitchcock e che ricorre in Brian De Palma, in *Omicidio a luci rosse*.

Al riguardo ricordo il curioso e stravagante errore di distribuzione per cui il film di Kieslowski sul sesto comandamento uscì in Italia in versione estesa con un titolo che richiama il nono comandamento. Tornando all'analisi del *Film rosso*, indimenticabile la sequenza del naufragio che diviene anche la sequenza testamento dell'opera del regista, e l' antinomia tra mondo della moda e realtá dei sentimenti umani, nel gioco di riflessi fra ritratto della modella nei cartelloni e immagini della sua realtá vissuta. Un paradosso che richiama il Guy Debord de *La Società dello spettacolo.*

In effetti tutto il cinema di Kieslowski è fatto anche di situazioni e di contraddizioni tra etica e realtà, fra immagine personale pubblica e privata, tra vite che si incrociano, spesso misteriosamente.

Leonardo Dini

Zéro de conduite (1933) di Jean Vigo

Lo sguardo impietoso dell'irriducibile

Demetrio Nunnari

Finita l'estate, si torna in collegio. In treno, gli ultimi lazzi di due monelli. Palloncini, una trombetta, del fumo addirittura. René Tabard è invece ansioso, e rimanda la partenza al giorno dopo. Giunge poi in stazione Huguet (Jean Dasté), il nuovo istitutore, ma cammina in modo goffo, e non par tanto severo. Non una parola di conforto al convitto, non un gesto gentile. Solo ordini e castighi; per un'inezia, una mancanza. Zero in condotta e niente uscite la domenica. È un inferno, e i ragazzi sviliti tramano un complotto: prendere il granaio e le munizioni dentro. In cortile, durante l'ora d'aria, Huguet nota la congiura e svia i sorveglianti camminando alla maniera di Charlot. È un tipo strambo: insegna ai suoi scolari a far la verticale, e durante una visita didattica corteggia una fanciulla perdendosi la classe. Intanto, la parata per l'arrivo del Rettore – un nano - ha del grottesco. Ad inquietarlo è soprattutto l'amicizia che lega Tabard a Bruel; eccessiva, morbosa. Nel suo studio, l'uomo si rivolge a René con epiteti affilati come lame. Allude alla sua "natura" e a quella del compagno, psicolabile o peggio. E giorni dopo, il piccolo replica stizzito alle carezze insistite di un docente: "*y a la mérde!*". Tabard la "femminuccia" è ora il vessillo di una guerra dichiarata ad ogni tirannia, una lotta armata a colpi di libri, barattoli e ciabatte. E in dormitorio è il parapiglia, mentre uno issa sul tetto le insegne dei ribelli. E poi, la festa d'istituto a lungo attesa. Un'uggia senza fine. Due allievi cospargono di fiori il lastricato, la banda gracchia una musica sbilenca e i pompieri volteggiano tra cavalletti e parallele. Rettore, prefetto e varie autorità, impettiti in prima fila, con alle spalle – a mo' di pubblico – fantocci di un aspetto angosciante. All'improvviso, da sopra il granaio, inizia la rivolta: addosso ai poveretti viene giù di tutto, mentre Huguet fa il tifo per gli insorti. E con lui, cosa inaudita, il severissimo Censore del convitto. Poi, placata la sommossa, sulle tegole malferme del solaio i collegiali vanno verso l'orizzonte. E davanti a quel cielo di un azzurro mai visto sembra quasi che voglian volare. Jean Vigo [1905-34] ha una vita assai breve e tormentata. Figlio dell'anarchico "Almereyda" (morto in prigione in circostanze oscure), segue studi irregolari e realizza, da regista, due documentari (di pochi minuti), il nostro *Zéro* (un cortometraggio) e *L'Atalante*, che lascia incompiuto. Poche cose, insomma, fatte a pezzi dalla censura e poi rivalutate senza fretta. Al suo esordio, *Zéro de conduite* – veemente apostrofe contro il potere – turba e intimorisce alquanto. Per la carica eversiva e l'attardarsi sul bizzarro, lo scabroso, il kitsch. Il "racconto musicale", ad esempio, che stride spesso con la narrazione degli eventi fino a metterla in ridicolo. Clauneschi rulli di tamburo annunciano le occasioni più seriose, dalla levataccia mattutina in dormitorio alla sortita del temuto censore Bec-de-Gaz. Anche il colloquio fra questi e il Preside muove allo sberleffo: l'uno, altissimo; l'altro, affetto da nanismo. Per caso o volontà, il film di Vigo elabora – oltre al tratto circense – l'uguale ossessione per il brutto, l'asimmetrico, il deforme che è in *Freaks* di Browning di un anno prima. I volti per nulla fotogenici di quei discoli, e le angherie che si infliggono a vicenda persino nella cruda intimità di una toilette sono dunque parte di un organico significato d'insieme. La classe insegnante è messa alla gogna. Un omuncolo di Rettore, un vice che razzia del cioccolato dalle sacche degli alunni e un maestro che riversa troppe attenzioni sull'efebo René. E non si ode, in tutto questo, una voce che parli con dolcezza. Obbedienza e devozione sono i soli imperativi. Lo "zero" a cui il titolo allude è il diniego dell'identità dell'individuo. L'educazione farisea teme difatti, al di là della sua casta, ogni essere pensante. Ma l'ironia mordace di Vigo trafigge anche i ragazzi, che nessuna affinità elettiva unisce, se non l'urgenza della rivalsa. Così, mentre Caussat è un traditore, Tabard diviene il partigiano della causa comune col suo "*y a la mérde!*" (anagramma di "Almereyda"). Soltanto adesso, Vigo ha un cedimento. Huguet che sprona i piccoli anarcoidi non sorprende, che in cuor suo è sempre stato bambino, lui che imita il "monello". Ma l'inossidabile Censore che esulta a pugni stretti è davvero una vittoria e una speranza. Forse per questo in *Zéro de conduite* non si scorge il sentimento. Vigo è un nichilista per genìa, e ciò che conta è per lui la libertà.

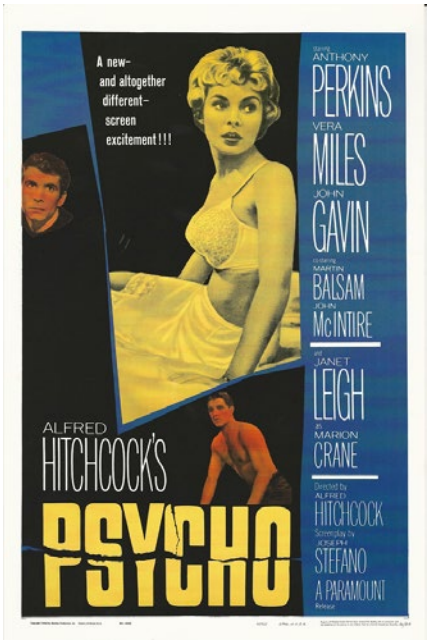
Demetrio Nunnari

Psycho (1960)

Antonio Falcone

Phoenix, Arizona, venerdì 11 dicembre 1959, ore 2:43 p.m. Marion Crane (Janet Leigh), segretaria in una società immobiliare, approfitta della pausa pranzo per incontrare il suo amante, Sam Loomis (John Gavin), in una stanza d'albergo. Dopo aver fatto l'amore la coppia discute sull'eventualità di un futuro insieme, ma i problemi sono tanti, soprattutto, economici: lei vive con la sorella Lila (Vera Miles), lui gestisce il negozio di ferramenta paterno a Fairvale, California, ed è in arretrato col pagamento degli alimenti all'ex moglie. Tornata in ufficio, Marion riceve dal principale l'incarico di depositare in banca ben quarantamila dollari, versati da un facoltoso cliente per l'acquisto di una casa da donare alla figlia, così da poterli prelevare il lunedì, alla riapertura. E' questione di un attimo: Marion, fingendo un'emicrania per ottenere il pomeriggio libero una volta adempiuto l'incarico, si appropria del denaro e, preparata frettolosamente una valigia, fugge via, con l'intenzione di raggiungere Sam. La tensione accumulata farà sì che la stanchezza prenda il sopravvento, quindi la donna si fermerà sul ciglio della strada per riposare. Verrà destata dall'intervento di un poliziotto della Stradale, che, dopo averle chiesto i documenti, nutrirà qualche sospetto nei suoi riguardi, seguendola fino al concessionario di auto usate dove Marion, credendo di poter cancellare le tracce, permuterà il proprio veicolo in tutta fretta. Di nuovo in viaggio, resasi conto di aver sbagliato strada, causa un improvviso fortunale deciderà di passare la notte in un motel di cui ha notato l'insegna. Il proprietario, Norman Bates (Anthony Perkins), ragazzo timido, molto gentile e premuroso, con lo strano hobby della tassidermia, l'invita a cena nel suo ufficio, visto che l'anziana madre con cui convive ha rifiutato di riceverla in casa, edificio che si erge sulla vicina collina. Poco dopo, mentre la ragazza è sotto la doccia, una donna infierisce su di lei con un coltello, uccidendola. Norman inveisce contro la madre ("*Mamma che hai fatto? Cos'è tutto questo sangue?*") e intuendo l'accaduto si precipita nella stanza di Marion, impegnandosi a pulire accuratamente e a trasportare il cadavere ed ogni effetto personale nel baule della sua auto, facendo sprofondare il veicolo in una palude nelle vicinanze. Dopo una settimana Lila, non avendo avuto più notizie della sorella, si reca da Sam per comprendere cosa possa essere accaduto, ma sulle tracce di Marion vi è anche il detective privato Milton Arbogast (Martin Balsam), incaricato dal titolare dell'agenzia immobiliare di recuperare i quarantamila dollari…"*Non è un messaggio che ha incuriosito il pubblico. Non è una grande interpretazione che l'ha sconvolto. Non è un romanzo molto apprezzato che l'ha avvinto. Quello che ha commosso il pubblico è stato il film puro*".

Così il regista Alfred Hitchcock spiegava a François Truffaut nel famoso libro-intervista (*Le cinéma selon Hitchcock*, Éditions Robert Laffont, 1967) l'essenza di *Psycho* e il suo grande successo al botteghino, evidenziando come, più che lo spessore della tematica, divenissero ora rilevanti la costruzione narrativa e l'orchestrazione relativa ad una concreta fascinazione visiva. Girato, stando ad alcune fonti, utilizzando la stessa troupe utilizzata per la serie televisiva *Alfred Hitchcock Presents*, con un budget di ottocentomila dollari, fotografato volutamente in un "neutro" bianco e nero da John L. Russell, a quanto risulta sia per evitare il facile raccapriccio garantito dall' "effetto sangue", sia per richiamare un'atmosfera realisticamente gotica nell'alternanza di luce ed ombra, *Psycho* fa affidamento su una costruzione in crescendo, incasellando una serie di sequenze che vanno a rappresentare quanto sia relativamente facile varcare quel confine che conduce alla devianza umana, al compimento di azioni moralmente riprovevoli, assecondando la potenziale doppiezza del proprio animo. Quest'ultima appare visualizzata nel corso della narrazione non solo dalla presenza costante degli specchi, ma anche dal contrasto per certi versi schizofrenico tra verticale ed orizzontale, già risultante dai titoli di testa (Saul Bass) e poi sviluppato nel corso della narrazione (Truffaut, nel citato libro intervista, fa notare a Sir Alfred le immagini contrapposte della dimora di Norman e del motel), mentre l'afflato visivo appare teso, come già notato da molti, a rendere una frammentazione dell'immagine, in un continuo intersecarsi di primi piani (variando dal medio al ravvicinato), riprese in soggettiva o dal basso verso l'alto (come quella che vede Norman condurre la madre in cantina, ad esempio). Ancora prima che la resa della *suspense*, sempre e comunque avvertibile, ciò che in *Psycho* appare quale interesse precipuo di Hitchcock è il ricercare la complicità degli spettatori, renderli partecipi del conflitto interiore proprio dei protagonisti e "intrappolarli" in un vortice voyeuristico già dalla sequenza iniziale, quando l'obiettivo della macchina da presa, partendo dall'universale della panoramica cittadina, ripresa nella sua anodina quotidianità, entra nel particolare della finestra dell'hotel, potendo anche al riguardo ravvisarsi, a mio avviso, un ideale collegamento con lo sguardo di Norman attraverso il buco nel muro, ad osservare Marion spogliarsi nella stanza del motel. L'abile lavoro di scrittura reso da Joseph Stefano nell'adattare il romanzo omonimo di Robert Bloch appare volto a depistare ed incuriosire, sovvertendo i consueti canoni narrativi: quella che potremmo definire la prima parte del film, la subitanea fuga di Marion fino alla sua imprevista sosta al *Bates Motel*, appare descrittiva ed esplicativa di ogni particolare, esternando i dubbi della donna mano a mano che procede nella fuga andando incontro a più di un contrattempo (l'incontro fortuito con il principale, le domande del poliziotto, la permuta dell'automobile), fra vari ripensamenti (il dialogo con Norman, cui esterna la decisione di tornare indietro, poco prima di essere uccisa), rendendo la scena del brutale omicidio sotto la doccia, entrata di diritto nella storia del cinema (45 secondi di durata, una settimana di riprese e 70 posizioni di macchina), qualcosa d'inaspettato e terrificante, nonostante non si veda mai il coltello infierire sulla vittima, se ne avvertono solo i fendenti, in totale sincronicità con il sinistro motivo della colonna sonora (Bernard Herrmann). Il susseguirsi delle inquadrature studiato da Hitchcock rende bastevole a suscitare orrore e raccapriccio il primo piano della vittima urlante, cui segue, dopo il rapido e frenetico succedersi delle coltellate, il particolare del rivolo di sangue confluente verso lo scarico e il soffermarsi, senza comunque indugiarvi, sul suo occhio spento, mentre i brividi proseguiranno quando vedremo Norman adoperarsi nel pulire il luogo del delitto, sbarazzarsi del cadavere e far sprofondare il veicolo di Marion nella palude. Altrettanto agghiacciante, nonché disturbante, il finale, quando la verità verrà fuori ed una leggera sovrapposizione su un volto sarà esaustiva e foriera di umano terrore, in luogo di qualsivoglia spiegazione psicoanalitica, nel fare comprendere la fragilità dell'essere umano una volta che si sia trovato in difficoltoso equilibrio su quella sottile linea dell'inconscio debitamente sospesa tra paura e libertà. Tre seguiti, fondamentalmente inutili (*Psycho II*, Richard Franklin 1983; *Psycho III*, Anthony Perkins, 1986; *Psycho IV: The Beginning*, Mike Garris, 1990, film destinato alla televisione), cui seguirono uno *spin off* televisivo (*Bates Motel*, Richard Rothstein, 1987), il *remake*-fotocopia, 1998, ad opera di Gus Van Sant, la serie tv *Bates Motel* (2013-2017) ed altre opere che possono comunque suscitare qualche interesse, quali i documentari *A Conversation With Norman* (Jonathan M. Parisen, 2005), *The Psycho Legacy* (Robert Galluzzo, 2010) e *78/52* (Alexandre O. Philippe, 2017).



Antonio Falcone

The Terror, finalmente un buon prodotto senza sbavature semiotiche

Giacomo Napoli

The Terror è una serie televisiva antologica statunitense, trasmessa sul canale AMC dal 25 marzo 2018 e distribuita a livello internazionale da Amazon Prime Video, a partire dal giorno seguente. La prima stagione della serie di cui trattiamo oggi, è tratta dal romanzo storico/horror *La scomparsa dell'Erebus* dello scrittore Dan Simmons, a sua volta ispirato alla celebre spedizione perduta di Sir John Franklin. La sinossi è semplice e molto fedele ai fatti storici e tratta degli equipaggi delle navi di esplorazione artica appartenenti alla marina britannica HMS Erebus e HMS Terror, le quali (a partire dal 1845) navigarono in territori inesplorati artici in cerca del famoso passaggio a nord-ovest che avrebbe permesso una nuova ed esclusiva via di commercio all'Impero britannico, passando attraverso la calotta polare artica. Le due navi però si ritrovarono presto bloccate, congelate e isolate, disperse nel nulla, con gli uomini a bordo costretti a sopravvivere alle condizioni climatiche estreme, a loro stessi ed a strani avvenimenti. La vicenda ebbe un esito tragico e sia Franklin che i suoi 128 uomini non furono mai più ritrovati. Solo recentemente, nel 2014 è stato finalmente recuperato il relitto della Erebus e nel 2016 anche quello della Terror, sepolte tra i ghiacci perenni. La stagione televisiva, opera di David Kajganich, sceneggiatore e produttore, è formata da dieci episodi di circa 45 minuti l'uno (quindi si può parlare di una decina di mediometraggi) di grande qualità tecnica e dotati di un raffinato comparto attoriale che valorizza al massimo i caratteri dei protagonisti (soprattutto quello del capitano Crozier) e che inserisce, all'interno dei fatti storicamente accertati, elementi di folklore esquimese e di sovrannaturale i quali, lungi dall'abbassare il livello biografico e la qualità del prodotto, lo accompagnano con coerenza aumentandone tutte le potenzialità anche da un punto di vista simbolico. Il fantomatico mostro artico assassino, il Tuunbaq della popolazione Inuit, un gigantesco animale senziente vagamente simile ad un orso polare, rappresenta infatti anche il senso di mistero e di orrore che avvolse certamente gli equipaggi quando realizzarono, a discapito della loro fiducia nella scienza dell'epoca, di trovarsi irrimediabilmente bloccati nel deserto ghiacciato per anni di seguito, costretti a nutrirsi del pessimo scatolame dell'epoca, sopportandosi a vicenda e affrontando le proprie paure dell'ignoto sotto le aurore boreali, le visioni e i miraggi provocati dal freddo estremo e dalle privazioni. In effetti è proprio il rapporto tra il mostruoso Tuunbaq e il mondano comandante Franklin (i due volti del comando) ad anticipare semanticamente allo spettatore la piega che prenderanno gli eventi. Il risultato degli studi sui manufatti e sui resti umani ritrovati dalle numerose missioni di salvataggio e recupero a partire dal 1854 per arrivare fino ai giorni nostri, hanno mostrato come gli uomini della spedizione siano stati decimati da numerosi fattori, nel

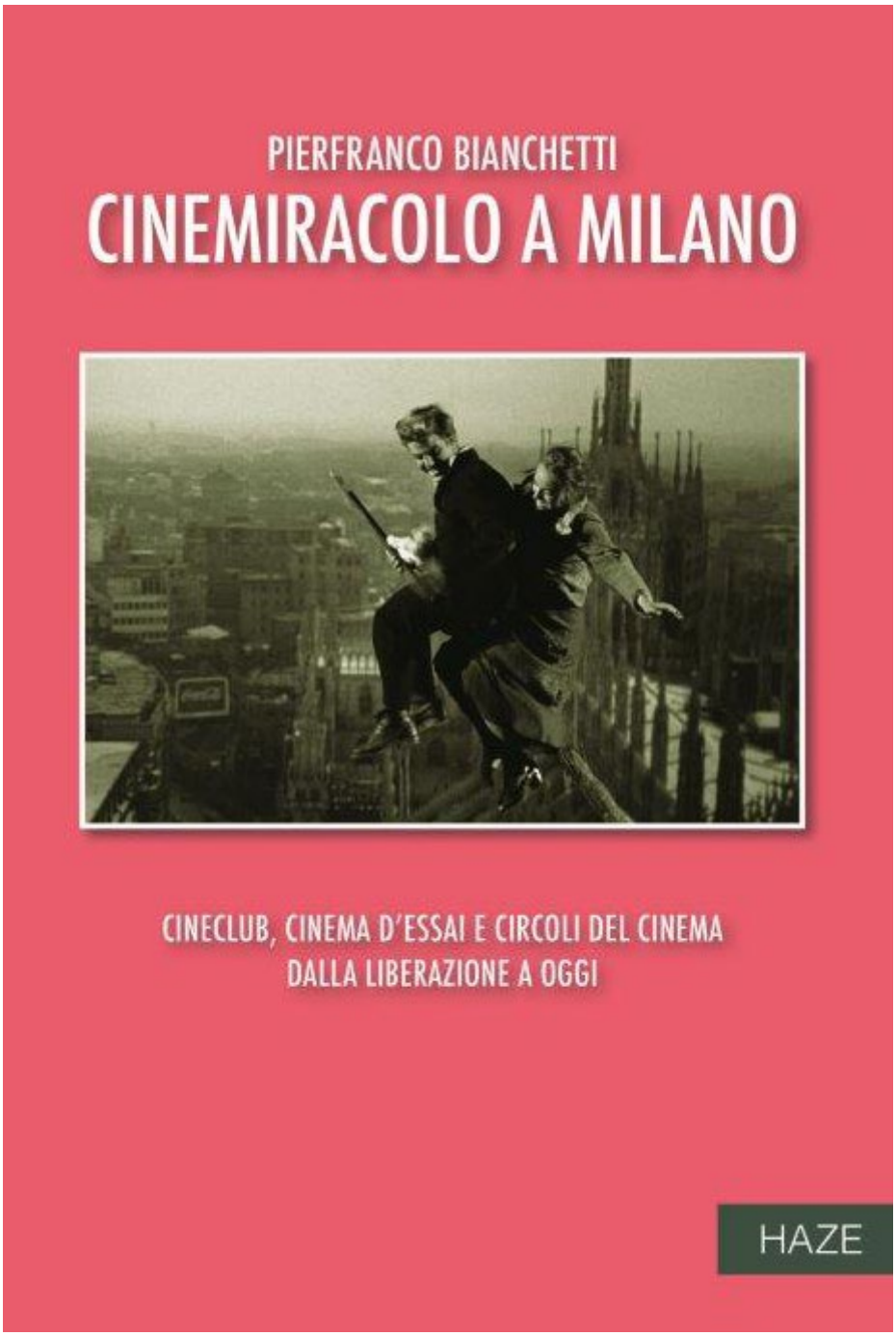
corso degli anni: dai tagli di lama trovati sulle ossa di alcuni uomini, segno che una parte di essi si erano dati al cannibalismo, a tutte le altre prove raccolte che suggeriscono una combinazione di gelo, fame e malattie, tra cui scorbuto, polmonite e tubercolosi, ed infine al fattore dell'avvelenamento da piombo, causato dall'ingestione continuativa di cibo in scatola scadente all'interno del quale era colato il piombo utilizzato all'epoca per sigillare i contenitori. Tutti questi fattori, uniti a probabili ammutinamenti e alla follia dilagante nel lunghissimo lasso di tempo in cui quelle persone furono isolate dal resto del mondo, hanno finito per uccidere lentamente tutti i membri della spedizione, compresi i capitani delle due navi e il comandante stesso, Franklin. Con sapiente metodo cinematografico, senza mai scadere nell'ovvio o nel puerile o peggio ancora nel cattivo gusto, rappresentando la vicenda per quello che effettivamente ne sappiamo e senza concedersi speculazioni politiche o irrealistiche, gli autori della serie *The Terror* ci accompagnano in una serie di drammi umani con un occhio speciale alla paura dell'ignoto che innerva tutta l'opera e che fornisce il substrato ai deliri e ai crimini che si perpetuano tra gli equipaggi senza mai perdere di vista la trama complessiva e quindi senza mai cadere nell'errore comune di spezzettare la sceneggiatura a favore di qualche protagonismo incongruo. Soprattutto colpisce l'ottima intuizione di conservare un'ossatura culturalmente coerente; ripudiando giustamente qualsiasi concessione al sincronismo idiota e acefalo dei giorni nostri, i personaggi mantengono una sorta di fiero contegno e di senso di correttezza fino in fondo, persino quando si trovano all'abbrutimento più totale, dispersi sul Pak artico o nelle sterminate pietraie spazzate dal vento gelido. Financo l'antagonista principale (interpretato da un ottimo Adam Nagaitis) nonostante incarni un individuo infido e diabolico, non cede mai alla brutalità gratuita conservando un comportamento vittoriano che, nonostante tutto, faceva parte della sua cultura come di quella di tutti gli altri, dai marinai agli ufficiali. Questo aspetto di grande coerenza storica e credibilità culturale, innestato su tutto il resto già accennato sopra, costituisce a mio avviso la vera forza dell'opera; aspetto che viene correttamente bilanciato dall'altrettanta coerenza nel rappresentare la cultura Inuit, scevra da buonismi o da mistificazioni ridicole. Una serie consigliata a tutti gli amanti dei misteri irrisolti e del terrore alla maniera gotica e ottocentesca, con un grandioso Jared Harris nella parte del tormentato e coraggioso capitano Crozier. Un lavoro bello ed onesto, una volta tanto.

Giacomo Napoli

Abbiamo ricevuto

Cinemiracolo A Milano

Cineclub, Cinema d'essai e Circoli del cinema dalla Liberazione a oggi
Pierfranco Bianchetti
Haze-Auditorium Edizioni, 2022



Milano, 25 aprile 1945. Nell'aria si respira la fine di un incubo durato venti anni e la voglia di libertà e di pace è tanta. A maggio, la città dinamica e generosa, rialza la testa e in pochi anni si trasforma sotto la guida del sindaco Antonio Greppi.
L'industria, la cultura, l'imprenditoria e la cultura riprendono il loro posto dopo la terribile parentesi della guerra e i milanesi dimostrano di avere una grande voglia di divertirsi.
Nelle sale cittadine arrivano i primi film provenienti da Hollywood bloccati dalla censura del regime fascista, mentre l'Amministrazione Comunale promuove una serie di manifestazioni cinematografiche che danno la possibilità di far vedere ai milanesi film provenienti da tutto il mondo.
In questo vivace clima culturale si sono insediati nell'estate del 1945 un gruppo di intellettuali romani, Giuseppe De Santis, Massimo Mida, Vasco Pratolini, Franco Calamandrei e lo stesso Carlo Lizzani, che ritengono Milano il luogo adatto per far nascere la nuova capitale del cinema italiano, considerato anche il fatto che gli studi di Cinecittà a Roma sono inagibili perchè occupati dagli sfollati della guerra.
La città assiste a un fenomeno nuovo, la nascita nei quartieri dei circoli del cinema, dei cineforum organizzati dalle forze politiche e religiose, dagli studenti universitari, dai cineamatori, dalle grandi aziende milanesi.
Sono questi soggetti i protagonisti del racconto di una grande stagione cinematografica milanese vissuta da intere generazioni di spettatori. Una partecipazione culturale di massa oggi quasi inimmaginabile.
La Cineteca Italiana, il cinema Anteo, il Cineclub Brera, l'Obraz Cinestudio, l'Umanitaria, il Circuito Cinema d'Essai, il cinema De Amicis, per citare qualche esempio, sono le istituzioni nelle quali è stato possibile accostarsi a quelle opere che hanno fatto la storia del cinema.
Di particolare interesse è la stagione degli anni Sessanta e Settanta, un periodo di grande vivacità culturale, dal Piccolo Teatro e del Teatro alla Scala, al Teatro dell'Elfo da cui è uscito Gabriele Salvatores, al Salone Pier Lombardo, dal Teatro Uomo ai circoli culturali come il Club Turati e il Salone dell'Umanitaria.
In questo contesto anche il cinema è fortemente attivo con l'Aiace (l'Associazione dei cinema d'essai), l'Associazione lombarda dei cinema d'essai (Anteo, Rubino, Orchidea, Centrale) e le manifestazioni gestite direttamente dall'Amministrazione Civica come l'Estate Cinema.
Uno spazio importante di questo viaggio nella memoria cinematografica milanese è dedicato anche a coloro, critici cinematografici, organizzatori culturali, intellettuali, che hanno contribuito alla diffusione del cinema di qualità. Oggi la trasformazione della società contemporanea, soprattutto sul piano della comunicazione (la nascita della televisione, dell'home cinema, fino alle grandi piattaforme digitali), ha modificato le nostre abitudini sul consumo cinematografico, ma forse non la voglia collettiva di amare il cinema.
Molti lettori della generazione precedente potranno rivivere l'emozione delle grandi manifestazioni cinematografiche cittadine come la Panoramica- I Film di Venezia a Milano, con le sue lunghe code necessarie all'acquisto della preziosa tessera- abbonamento.
Chi invece non ha vissuto queste esperienze leggendo il libro potrà scoprire un mondo che non c'è più, quello di una Milano diversa, stimolante e piena di voglia di cinema, che non va dimenticata ma ricordata anche con un pizzico di nostalgia....

Cinemiracolo A Milano. Cineclub, Cinema d'essai e Circoli del cinema dalla Liberazione a oggi. Pierfranco Bianchetti. Haze-Auditorium Edizioni, 2022
274 pagine, euro 20 - ISBN 9788898599905
distr. Messaggerie Libri

Mario Zampi, un regista sconosciuto in Italia, affermato in Inghilterra

Alberto Castellano

Nell'ambito della seconda parte della rassegna "ArenAniene – il cinema che cura il territorio" curata dalla Cooperativa TamTam, si è tenuto a Sora, in provincia di Frosinone, dal 10 al 12 novembre 2022, con il patrocinio dell'Amministrazione Comunale, un memorial per Mario Zampi, un cineasta di inizio secolo affermatosi in Inghilterra, che oggi viene riscoperto nel paese che ha dato i natali a Vittorio de Sica napoletano d'adozione.

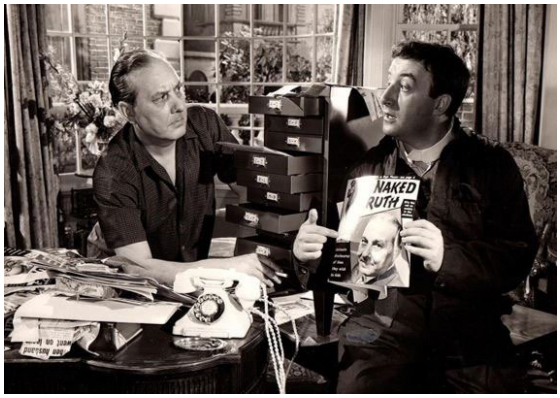
Mario Zampi è un regista praticamente sconosciuto in Italia, pur avendo partecipato allo sviluppo dell'arte cinematografica in Inghilterra, anche col contributo del fratello Vincenzo (al montaggio) e del figlio Giulio (alla produzione). Nel corso della 3 giorni a lui dedicata sono stati proiettati alcuni suoi film, sia in lingua italiana, che in originale inglese (*Ho scelto l'amore*, *L'eredità di un uomo tranquillo*, *La verità... quasi nuda*", *Risate in paradiso*, *"Guerra fredda e pace calda*), ci sono stati incontri con le scuole e si è tenuta una masterclass. Al termine della rassegna una giuria composta da personalità del settore, ha scelto un nome tra quelli che hanno prodotto film che hanno lasciato un segno all'estero, ai quali è stato conferito il premio Mario Zampi, dedicato a quei cineasti italiani che hanno fatto conoscere al meglio il nome dell'Italia all'estero. Una menzione speciale è sta poi assegnata ad uno tra gli operatori locali dell'informazione che hanno contribuito a segnalare l'opera di Zampi. Alla rassegna hanno partecipato in qualità di ospiti e testimoni i nipoti Alberto, Romola e Giuliano Zampi. Il memorial Mario Zampi nasce da un'idea degli amici italiani della famiglia, che hanno curato una parte del dibattito e degli incontri insieme. "ArenAniene 2022 - il cinema che cura il territorio" è un progetto con la direzione artistica di Patrizia Di Terlizzi, prodotto dalla Cooperativa Tam Tam con il contributo della Regione Lazio.

Le proiezioni si sono svolte in piazza Mayer Ross a Sora. Non solo De Sica insomma. Il maestro del Neorealismo ha oggettivamente "oscurato" un altro cittadino illustre del piccolo centro della Ciociaria. "Sono particolarmente contento che la Rassegna ArenAniene 2022 per la prima volta faccia tappa a Sora. Ospitare questa prestigiosa kermesse, dopo lo stop agli eventi imposto dall'emergenza sanitaria, è un forte segnale di rinascita. Ringrazio gli organizzatori per avere scelto Sora quale location di una rassegna dal grande spessore culturale. La nostra città ha dato i natali, nei secoli, a personaggi illustri che hanno scritto pagine importanti della storia del nostro Paese", ha dichiarato Luca Di Stefano, Sindaco di Sora. "Abbiamo esteso la nostra storica iniziativa degli incontri di cinema e cultura sul fiume Aniene a due Comuni del Lazio, Sora e Rieti, applicando l'idea del "cinema che cura" in 2 diversi ambiti: la cura delle menti e quella della memoria. Che completano e integrano quella del territorio su cui stiamo lavorando da anni. Perciò il nostro progetto si articola in 3 fasi. La prima, a Roma, riporta i cittadini sulle sponde dell'Aniene grazie a un mese di appuntamenti di cinema e cultura. La seconda, a Sora in provincia di Frosinone, dal 10 al 12 novembre, con un memorial per Mario Zampi, un cineasta di inizio secolo affermatosi in Inghilterra, che oggi viene riscoperto nel paese che ha dato i natali a Vittorio de Sica. La terza, a fine novembre, ha proposto 3 appuntamenti di cinema terapia all'ospedale Camillo De Lellis a Rieti, per i degenti, i loro parenti e il personale sanitario" dicono gli organizzatori Patrizia Di Terlizzi e Giulio Gargia della Cooperativa Tam Tam. Mario Zampi (1903-1963) è stato un regista e produttore cinematografico italiano, originario di Sora. La sua carriera si svolse quasi per intero in Gran Bretagna, dove emigrò negli anni Venti. Nel 1940, dopo l'entrata in guerra dell'Italia contro la Gran Bretagna, fu deportato verso il Canada nella nave "Arandora Star", dal cui affondamento si salvò miracolosamente, ritornando poi a Londra. Contribuì allo sviluppo della commedia brillante inglese e fu il maggior rappresentante di una famiglia dedicata al cinema, dal fratello Vincenzo (aiuto regista e montatore) al figlio Giulio (produzione e montaggio). Morì a Londra nel 1963. Attualmente Mario Zampi viene ricordato come italiano di Sora in tutti i siti della rete a lui dedicati, nelle note di copertina dei dvd ancora reperibili in commercio, nella rivista di Studi Cassinati. Ciononostante, ancora non sono stati trovati in Italia i documenti anagrafici a lui relativi e nemmeno la collocazione della sua tomba al Cimitero del Verano in Roma, documentata in quell'archivio e dalle foto e dalle didascalie dell'Istituto Luce. Un autore di fatto inglese che ha diretto un solo film tutto italiano *Ho scelto l'amore* (1953). Due commedie meritano un'attenzione particolare: *Quando l'amore è poesia (1956)* per qualche allusione autobiografica visto che il protagonista è un regista italiano che si fece un buon nome in Inghilterra dove era emigrato e *Cinque ore in contanti* (1961) una coproduzione anglo-italiana con un cast misto nel quale figurano anche i nostri Francesco Mulè, Vittorio Caprioli, Arnoldo Foà. Quasi un testamento, un addio al cinema (sarebbe morto due anni dopo) impregnato di un sentito omaggio al nostro cinema e al nostro paese. In effetti l'evento di Sora non ha l'obiettivo e l'ambizione di riscoprire Mario Zampi nel senso di una rivalutazione postuma, perché chi ha visto il suo cinema si accorge che c'è poco da rivalutare. Piuttosto si tratta di strapparlo dall'oblio, di farlo uscire dal dimenticatoio nel quale sono finiti tanti altri artigiani e autori italiani. Ma la storia del nostro cinema è ancora tutta da riscrivere e Zampi in qualche modo diventa un paradigma imprescindibile, un termometro attendibile, un modello affidabile.

Alberto Castellano

Mario Zampi con il figlio Giulio durante una fase di montaggio

Mario Zampi con Peter Sellers e Terry Thomas sul set di "La verità... quasi nuda"



Mario Zampi e Peter Sellers durante una pausa di "La verità... quasi nuda"

Nouveau Roman e Nouvelle Vague in Francia: la storia e la loro relazione

Abderrahim Naim

Pensare a una omogeneità di tutta la corrente letteraria francese *Nouveau Roman (Nuovo Romanzo)*, nata tra gli anni 50 e 60 del secolo scorso, può apparire velleitario per diverse ragioni. Innanzitutto per le evidenti differenze presenti tra gli stessi autori del movimento letterario, sia per quel che riguarda le loro stesse origini culturali (si pensi solo, ad esempio, a Samuel Barclay Beckett (1906 – 1989) che era irlandese, o a Nathalie Sarraute (1900 – 1999) scrittrice francese ma di origine russa) e sia per le loro diverse specifiche propensioni letterarie. Già questo ci porterebbe a percepirli propriamente come appartenenti a un movimento non omogeneo, sebbene sia da specificare che proprio diversi loro autori non hanno mai rivendicato poi l'appartenenza comune ad alcun movimento specifico. Il termine *Nouveau Roman* compare pochi mesi prima della nascita delle espressioni *Nouvelle Vague* (Nuova Onda, ottobre 1957) e ben prima di *Nouveau Théâtre* ("Teatro dell'assurdo" dal 1962), inseriti tutti in un periodo di intenso rinnovamento artistico. L'espressione *Nouveau Roman* evidenzia le originali tendenze letterarie di scrittori come, appunto, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Robert Pinget, Claude Ollier, ai quali bisogna ancora aggiungere Samuel Becket, Marguerite Duras e Jean Ricardo. Nonostante le forti differenze presenti tra loro, tutti questi scrittori e scrittrici hanno in comune il rifiuto del genere letterario classico romantico, sostenendo la rottura col legame alla tradizionale scrittura romanzata, sia che si trattasse della rappresentazione dei personaggi ereditata dai racconti di Balzac, sia che riguardasse la configurazione stessa della trama, e sia ancora per l'idea onnisciente dell'autore come demiurgo. È questa una "Collection d'auteurs" (l'espressione fu dello scrittore Jean Ricardou (1932 - 2016)) che si ritrovano ad essere sulla stessa linea di aperta critica contro il realismo letterario, sebbene utilizzassero tra loro modalità narrative assai diverse. Ma alcuni di loro, come la già citata Nathalie Sarraute, si sono ben presto allontanati dall'idea stessa di appartenere a questa corrente letteraria definita *Nouveau Roman*. Altri, al contrario, l'hanno fatta propria e voluta perfino ampliare, è il caso particolare di Alain Robbe-Grillet, che ha inglobato oltre Samuel Beckett, il poeta Jean Cayrol (1911-2005) con i suoi *Poemi della notte e della nebbia* del 1956 e *I fenomeni celesti* del 1959, e ancora Claude Mauriac (1914 – 1996) con *Il Dialogo interiore* del 1957 e *La letteratura contemporanea*, 1958 – 1979. Il *Nouveau Roman* iniziò a emergere però già negli anni '40 con opere come *Le tricheur* (L'imbroglione, 1945) e *La Corde raide* (La corda tesa, 1947) di Claude Simon (1913 – 2005), seguite da *Malone dies* (Malone muore, 1951) di Samuel Beckett, *Le Gomme*, 1953, di Alain Robbe -Grillet (1922 – 2008), da alcuni considerata come l'opera che ha dato inizio al *Nouveau Roman*.

Il gruppo degli scrittori del Nouveau Roman a Parigi davanti alle Editions de Minuit a Saint-Germain-de-Pres: Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Mauriac, l'editore Jerome Lindon, Robert Pinget, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute e e Claude Ollier (1959 Mario Dondero)

Ma è il 1957 che segna in modo dirompente l'ascesa della corrente letteraria con la pubblicazione da parte delle *Éditions de Minuit* di una serie di opere capitali: *La Gelosia* di Alain Robbe-Grillet, *Il Vento* di Claude Simon, *Tropismes* opera prima del 1939 di Nathalie Sarraute, e *La Modificazione* di Michel Butor Premio *Renaudot* nel 1957. Con tutte queste opere il romanzo entra ne *"L'era del sospetto"/ l'ère de Soupçon*, così come la definì Nathalie Sarraute in un'omonima opera già nel 1956. I cosiddetti *Nouveaux romanciers*, i Nuovi romanzieri, trovano obsoleto il romanzo impegnato perfino di scrittori come Jean-Paul Sartre e Albert Camus, rifiutando in loro qualsiasi approccio psicologico legato ai personaggi raccontati. Il mondo sta profondamente cambiando e a modo loro vogliono rappresentarlo in termini totalmente diversi. Il filo conduttore del *Nouveau Roman* è l'azione stessa in cui si inserisce la scrittura. Il testo viene inquadrato attorno a temi tra i più svariati che evolvono simultaneamente e poi si intersecano, racconto che diventa romanzo nel romanzo attraverso il suo linguaggio, diventando "l'avventura di una scrittura". Allo stesso tempo, Nathalie Sarraute rivendica l'eredità di tutto questo: la libertà nello stile, la messa a fuoco del racconto, il monologo interiore, la rielaborazione sulla memoria, l'assenza di un narratore onnisciente. Nathalie Sarraute rivendica tutto questo, per essere riuscita ad aprire una nuova strada a una nuova idea di racconto romanzato.

Complessivamente, si possono evidenziare due momenti fondamentali riferiti alla nascita e all'evoluzione successiva del *Nouveau Roman*. Durante il primo momento, che possiamo inquadrare negli anni Cinquanta, il "Nuovo romanzo" si inserisce all'interno della battaglia culturale contro l'antica epistemologia, cioè contro l'esemplarità del sapere positivo, cerca di rompere con le strutture narrative tradizionali per indirizzare la sua ricerca su altri versanti di sperimentazione formale. Il secondo momento, che parte dagli inizi degli anni Sessanta, è dominato dalla radicalizzazione della contrapposizione e realizzazione di un nuovo rapporto tra l'uomo e la realtà circostante.

In occasione di un intervento del critico cinematografico André Gardies, durante un incontro pubblico sul tema *"Nouveau Roman et Cinéma"*, egli usa il termine *"Nouveau cinéma"* per definire un tipo di sceneggiatura cinematografica paragonabile in letteratura alla scrittura dei *"Nouveaux romanciers"*. Il nuovo concetto, che sancisce esplicitamente un legame di compenetrazione tra il cinema emergente e il *Nouveau Roman*, sollecita l'acquisizione piena al cinema della trasposizione dell'estetica innovativa del romanzo letterario. È un *nouveau cinéma*, Nuovo Cinema appunto, che si prospetta e che si sviluppa quindi parallelamente alla *New Wave*, nuova onda, le cui figure emblematiche risulteranno in particolare quelle di Jean-Luc Godard e François Truffaut.

Ma sarà anzitutto Alain Resnais a emergere come figura chiave del *nouveau cinéma*, facendo risaltare con efficacia la letteratura surrealista che avrà con lui una forte impronta. La sua passione per questo tipo di letteratura lo porterà

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

molto rapidamente a collaborare con autori letterari per la scrittura delle sceneggiature e dei dialoghi dei suoi film, come ad esempio fece con Marguerite Duras a cui chiese di scrivere la sceneggiatura dei dialoghi del suo primo lungometraggio, *Hiroshima mon amour* (1959). Con le stesse modalità di scrittura viene premiato con Il Leone d'Oro a Venezia nel 1961 col film *L'anno scorso in Marienbad*, grazie al lavoro sperimentale scritto insieme ad Alain Robbe-Grillet. Altrettanto di simile è stato realizzato dagli scrittori Claude Ollier (*1922 – 2014*) e Claude Simon (1913 – 2005), quest'ultimo insignito perfino nel 1985 del Premio Nobel per la letteratura, scrivendo romanzi che incorporavano palesemente il cinema come riferimento e struttura narrativa.

In questo contesto, si può affermare che scrittori del calibro di Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras siano diventati registi di tutto rispetto e a pieno titolo. Alain Robbe-Grillet lo è diventato a seguito di una prima esperienza da sceneggiatore con Alain Resnais, realizzando ben nove lungometraggi. Marguerite Duras dirigerà ugualmente più di quindici film, tra cortometraggi e lungometraggi. Robbe-Grillet ha ulteriormente fatto avanzare successivamente la sua esperienza di sceneggiatore scrivendo un testo cinematografico che rinnovava il genere del *Roman ciné*. Tale narrazione manteneva la forma comune che legava romanzo e cinema attraverso due momenti distinti, quello letterario e quello filmico. La parte artistica si legava alla scansione del tempo (come ad esempio avveniva nello svolgimento dei dialoghi in cui i fotogrammi erano collocati in una scansione obbligata), condividendo la stessa messa in scena della narrazione.

Tuttavia, la narrativa letteraria e la narrativa filmica mantenevano ciascuna una specificità propria che doveva essere preservata. La chiarezza tra i principali contrasti tra le due modalità espressive, consentiva la presa di coscienza sui problemi specifici con i quali si confrontavano scrittori e registi. Il linguaggio verbale non aveva bisogno di altri chiarimenti e non era soggetto ad alcuna specificazione, il linguaggio filmico obbediva invece semplicemente ad una pura codificazione analogica. Nel primo caso, non veniva stabilito alcun bisogno di raffronto tra l'azione, la lingua, e ciò che si descriveva. L'assenza di correlazione stabiliva l'arbitrarietà dell'atto. Nell'altro caso, quello del linguaggio puramente filmico, era la correlazione delle immagini che stabiliva il legame tra l'azione e ciò che esso voleva rappresentare.

Il romanzo aveva da tempo, e senza molti indugi, una specificità nell'esplorare l'interiorità dei suoi personaggi. L'assenza immediata della messa a fuoco del racconto conferiva al narratore, per pura convenzione, un valore di chiaroveggenza infinita. Totalmente irrealistico, ma stabile dal punto di vista dell'autore, questo punto di vista sovrumano legittimava l'accesso del narratore a tutte le informazioni necessarie alla costruzione della finzione narrativa, qualunque fosse il punto di partenza. Una restrizione del campo della narrazione a uno o più personaggi, permetteva al narratore di accedere alla sua coscienza, ai suoi sentimenti, alle sue emozioni, alle sue riflessioni e alle sue fantasie. Nel cinema il problema si poneva diversamente, il punto di vista del regista/autore passava necessariamente attraverso la cinepresa la cui funzione era quella di registrare filmando, il cui risultato era determinato allo stesso tempo dall'immagine e dal suono, dai quali lo spettatore non riceveva alcun'altra informazione se non ciò che vedeva e ciò che sentiva.

Il romanzo e la narrazione cinematografica sono obbligati a svolgersi in successione – parole e fotogrammi –, sono arti legate alla scansione del tempo. La loro lettura in un asse temporale è strettamente legata allo scorrimento delle pagine o alla visione delle immagini. Tuttavia, la natura stessa del materiale espressivo introduce un'importante differenza tra i due media. Quasi a evidenziare quanto già aveva espresso il semiologo e critico cinematografico Christian Metz (1931 – 1993), che "Il linguaggio ... può essere 'rappresentato' solo attraverso un modello che richiede grammatica e vocabolario.". E che, pertanto, ciò potrebbe attenersi anche al linguaggio cinematografico, sebbene propriamente non sia una lingua, perché non ha né sintassi e né lessico, non ha né modi né tempi verbali, né forma, né soggetto, né oggetto, né negazione, se non per alcuni aspetti codificati (oscuramento graduale, dissolvenza incrociata, sovrastampa ottica o sonora), ma che può apparire nello schema delle immagini come una composizione di sintassi. Il linguaggio verbale costruito su un unico sistema di segni - le parole - è di natura monosemiotica, legato comunque strettamente alla filosofia del linguaggio e dei segni. Il cinema, arte composita di natura audiovisiva, ha preso in prestito da esso due moduli espressivi: l'immagine e il suono. La banda iconica, che ha il valore del segno caratterizzato da una relazione di somiglianza con ciò che si racconta, incorpora sia l'immagine che il testo scritto. La colonna sonora è per la sua parte a sua volta suddivisa in tre elementi costitutivi: il parlato, i rumori, la musica. Ciò che il cinema perde in precisione e in complessità non avendo la doppia articolazione linguistica, lo guadagna con la sua natura polisemiotica, cioè con quel sistema comunicativo a cui far convergere più significati, in cui il suono è generalmente usato per rafforzare l'illusione della realtà.

Il linguaggio letterario e il linguaggio cinematografico hanno quindi ciascuno specificità distinte dovute alla natura dei loro moduli espressivi. Tuttavia, il confronto di queste specificità e l'esame del modo in cui i *Nouveaux romanciers* e i *Nouveaux cinéastes* le hanno utilizzate e hanno artisticamente agito su di esse, dimostrano senza alcun dubbio una forte volontà di scuotere radicalmente i codici specifici delle vecchie modalità espressive del loro tempo.

Abderrahim Naim
Béni-Mellal (Marocco)

Ricordando il nostro amico Massimo Cialani

Catia Cialani

In memoria del Professore Massimo Cialani, scomparso a Gennaio 2022, il 25 Ottobre è stata aperta una seconda ala della Biblioteca dell´Istituto Comprensivo "Nando Martellini" (Via Giuseppe Vanni 5, Roma), grazie alle offerte dei famigliari, docenti, ex docenti ed altri fondi scolastici. Massimo Cialani è stato il promotore, insieme a colleghi e volontari, dell´apertura della biblioteca nella scuola dove insegnava ed è in mezzo ai nuovi scaffali colorati, pieni di libri, che lo ricorderemo per sempre. Massimo è stato collaboratore di ***Diari di Cineclub*** e anche iniziatore ed organizzatore, nella stessa scuola, del cineforum, legato alla sua passione per il cinema. Il ricordo del suo amore per la lettura ed il cinema è stato ricordato con una targa commemorativa contenente una dedica dei suoi alunni e con l´esposizione dei suoi due libri. Alla cerimonia hanno partecipato la sorella, il marito della sorella, il nipote e i cugini di Massimo. Hanno inoltre partecipato il presidente del Municipio XII, la dirigente scolastica, colleghi, genitori ed alunni.

La targa

Luca Romanini introduce l'inaugurazione ricordando Massimo Cialani

Libri di Massimo Cialani

Catia Cialani
Professore Associato in Economia, Universita´ di Dalarna, Svezia

Massimo Cialani

Album di famiglia. Novecento e cinema, con i maestri della cultura

Lucia Bruni

"Gli uomini saggi sono sempre veritieri sia nella loro condotta che nei loro discorsi. Non dicono tutto quello che pensano, ma pensano tutto quello che dicono."

E' lo scrittore settecentesco Ephraim G. Lessing a lasciarci questo ammiccante e incisivo monito nel suo "Manuale di morale", invitandoci a riflettere sull'onestà verso se stessi e gli altri nelle azioni e nell'espressione dei propri pensieri. Concetto tanto più valido oggi, costretti come siamo, sempre più spesso, a subire eruttazione di banali insulsaggini attraverso social e Tv che denunciano abissi di ignoranza e vacuità interiori.

"Album di famiglia" (Einaudi, 2022) è un libro dello scrittore Ernesto Ferrero che entra con dovizia di particolari e in modo curiosamente discreto ma sviscerando realtà sconosciute, nelle pieghe recondite di pensieri e comportamenti di alcune delle personalità più significative e interessanti del Novecento. E lo si evince dal sottotitolo: "Maestri del Novecento ritratti dal vivo", ricco di suggestiva originalità.

"Nelle sue vesti di editore, direttore del Salone del libro e scrittore, Ernesto Ferrero ha avuto il privilegio di conoscere molti grandi protagonisti della nostra cultura. Ha lavorato con loro, ne ha curato i libri, ha goduto della loro amicizia", detta il risvolto di coperta, quindi a buon diritto può consegnarci di essi ritratti brillanti che rivelano la quotidianità della loro vita. Sono "forti personalità che hanno ancora molto da dire e da insegnare": dunque, ascoltiamoli.

Non so se la frase di Lessing si addica a tutte queste figure ma è certo che le eredità che ci hanno lasciato non sono sbiadite negli anni e fanno parte tuttora del nostro presente; basta saperle cercare.

[...] "La memoria riscrive continuamente i ricordi", ammonisce l'autore nella prefazione, "abbellisce, reinventa: si comporta da scrittore, non da storico. Bisogna stare attenti a non fossilizzarli in cliché di maniera." [...]

Insomma, "non adorare le ceneri ma custodire il fuoco", come sostiene Gustav Mahler.

Ma chi sono questi maestri? E com'è che il cinema entra nelle loro vite o nel loro operato?

Sono - per citarne alcuni - editori come Garzanti, Einaudi, Inge Feltrinelli, Elvira ed Enzo Sellerio (pensiamo alle infinite serie Tv del Commissario Montalbano, figura quasi mitica creata da Andrea Camilleri, che dal 1999 continuano tuttora); padri nobili come Pavese, Montale, Bobbio, Mila; lady di ferro come Natalia Ginzgurg, Elsa Morante, Lalla Romano, Chichita Calvino. E ancora funamboli della penna come Gianni Rodari, Bruno Munari, Fruttero & Lucentini; anime inquiete come Parise, Del Buono, Sciascia, Celati, oppure vittime di destini crudeli come Fenoglio, Del Giudice; mattatori al modo di Guttuso, Pasolini, Eco, e ancora Calvino e Primo Levi per i quali l'autore sceglie l'apertura del libro con una ampia disamina.

Ad alcune di essi il cinema ha dedicato spazio e considerazione.

Cesare Pavese, ad esempio, lo troviamo nel film del 1955 *Le amiche* di Michelangelo Antonioni, liberamente tratto dal suo romanzo "Tra donne sole" oppure nel film per la Tv *Il compagno* (1999) diretto da Francesco Maselli; e i più recenti cortometraggi televisivi *Il ginocchio di Artemide* (2007) e *Le streghe, femmes entre elle* (2009), i cortometraggi *L'inconsolabile* (2011) e *La madre* (2012) tutti diretti da Jean-Marie Straub per giungere a quello di freschissima data *La Bella Estate*, scritto e diretto da Laura Luchetti, di cui si sono concluse ora le riprese, tratto dall'omonimo romanzo del nostro autore.

"Le amiche" (1955) di Michelangelo Antonioni

"Caro Michele" (1976) di Mario Monicelli

"L'isola di Arturo" *di* Damiano Damiani

[...] *"C'entrava il sentirsi un 'fucile sparato': in dieci anni aveva detto e dato tutto, conquistato quello che voleva."* [...] Ma c'era *"Il rammarico di non avere vissuto veramente. Il sentirsi fuori dallo spirito del tempo, dalle ossessioni politiche, dalle ingessature ideologiche..."* [..] Tutto questo lo porterà a decidere per il suicidio e così lo presenta Ferrero nel suo libro.

Se poi entriamo nel mondo di Pasolini si apre una autentica voragine di bizzarrie. Scrittore e regista (per altro, così si dice, assai maldestro in questo secondo ruolo) dei suoi film, ha sempre cercato e voluto la genuinità dei suoi personaggi a costo di scomode ruvidezze recitative. Dall'esordio con *Accattone* (1961), e poi *Mamma Roma* (1962), *Edipo re* (1967), *Il Decameron* (1971) che inizia la "Trilogia della vita", continua con *I racconti di Canterbury* (1972) e si completa con *Il fiore delle Mille e una notte* (1974). Per qualche pallida citazione. E non si cessa di parlare di lui anche dopo la tragica scomparsa: è del 1995 il film *Pasolini, un delitto italiano* di Marco Tullio Giordana.

[...] *"Trasmetteva un'ansia di conoscenza, di rapidità, che era un invito a spingersi oltre i propri limiti. Come se avesse fretta di partire per un altrove tanto più appetibile quanto più carico di pericoli mortali."*[...], recita Ferrero. E come lo ritroviamo in questo suo ritratto!

Affacciandosi al mondo femminile ecco Natalia Ginzburg

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

con la sua commedia *Ti ho sposato per allegria* del 1964, tradotta poi in film nel 1967 con lo stesso titolo e diretta da Giuliano Salce, seguita da *Caro Michele*, film del 1976 diretto da Mario Monicelli e tratto dall'omonimo romanzo della scrittrice. Così la presenta Ferrero:

[...] *"Una signora in grigio, tratti severi, vagamente orientali, l'aria assorta, la voce rauca per le troppe sigarette, vestiti neri, tacchi bassi. Sorrideva con parsimonia, non conosceva invidie, gelosie, calcoli, retropensieri."* [...]

Vorrei spendere due parole su una personale esperienza con questa talentuosa scrittrice.

Non l'ho mai incontrata ma ho avuto modo di verificare le sue doti di profonda sensibilità, precisione e onestà professionale attraverso una sua letterina vergata a mano, nella quale esprimeva, per conto di Einaudi con cui collaborava, un giudizio assai lusinghiero riguardo a un romanzo che avevo inviato come proposta di pubblicazione; e mi dava anche dei consigli. Ero molto giovane, impulsiva e inesperta ma ho apprezzato tantissimo le sue parole e ne ho fatto tesoro. Ho "coltivato quel fuoco". Questo accadeva alla fine degli anni Ottanta quando ancora le case editrici non "lavoravano in team" e rispondevano a chiunque le contattasse (nonostante alcuni privilegiati), sceglievano secondo criteri di qualità e non di cassetta. Da un paio di decenni purtroppo tutto si è andato guastando; alla cultura sono stati tolti i denti: non può nutrirsi, parla a stento, e non può "mordere" più. Siamo in balìa del web e, come scrive Byung-Chul Han in un suo recente libro, "abbiamo smesso di vivere il reale".

Fra le signore non poteva mancare la "Cantastorie anarchica": così Ferrero definisce Elsa Morante.

"Avvolta in foulard e gonne multicolori che arrivavano sino ai piedi, sembrava una zingara, una cartomante. Lei stessa si immaginava come una sorte di cantastorie anarchica che cantava solo per gli analfabeti, così cari al suo cuore. Ti guardava con i suoi occhi screziati da gatta, ed era come se lo sguardo trasognato che le dava la forte miopia la aiutasse a vedere dentro le persone, di cui sapeva intuire ogni storia passata, fragilità, possibile incanto." [...] *"Era convinta che pochissimi sapessero davvero comunicare con gli animali. Solo loro avrebbe desiderato come lettori."* [...]

E il cinema nel 1962 si apre al suo libro con il film *L'isola di Arturo* diretto da Damiano Damiani e nel 1986 è Luigi Comencini il regista di *La storia*. A distanza di quasi quarant'anni, *La storia* verrà riproposta per una prossima serie Tv su Rai Fiction con la regia di Francesca Archibugi.

A Leonardo Sciascia il cinema tende le sue braccia più ampie con titolature tutte tratte da opere dello scrittore siciliano. E' del 1968 *Il giorno della civetta* diretto da Damiano Damiani, *A ciascuno il suo* (1967) e *Todo modo* (1976) diretti da Elio Petri, *Un caso di coscienza* (1970) di Emilio Greco, *Cadaveri eccellenti* (1976) diretto da Francesco Rosi, *Il caso Moro* (1986) diretto da Giuseppe Ferrara, *Una storia semplice* (1991) e *Il consiglio d'Egitto* (2002) entrambi ancora diretti da Emilio Greco, solo per citarne alcuni.

[...] *"Calarsi nelle penombre di misteri cifrati, indagarne i codici, cogliere i depistaggi predisposti e farne la chiave per aprire anche le porte meglio serrate. Era la condizione in cui si sentiva a proprio agio. L'illuminista che era in lui si sentiva offeso dalla trama di menzogne, frodi, inganni, falsificazioni e violenze di cui è intessuta la Storia. L'eterno doppiogiochismo degli italiani, il cui archetipo resta don Abbondio."* [...] Ed è sempre Ferrero a farcene il ritratto quotidiano più curioso.

E poi c'è Umberto Eco (nel "girone" dei mattatori, come li definisce Ferrero) con "Il nome della rosa", uno dei giganti della letteratura, che nel 1986 è stato oggetto del film dal titolo omonimo, diretto da Jean-Jacque Annaud. *"Con lui"*, conclude l'autore, *"il sapere ha perso il suo grigio abito quaresimale e penitenziale* [...] *è diventato effervescente come la vita, ha imparato a sorridere, in primo luogo di se stesso."*

Ma ancora non abbiamo incontrato quelli che l'autore chiama "i prediletti", ovvero Italo Calvino e Primo Levi.

Il cavaliere inesistente è un film del 1971 a tecnica mista diretto da Pino Zac e ispirato all'omonimo romanzo di Calvino; *Avventura di un fotografo* è un film per la Tv del 1983 diretto da Francesco Maselli e tratto da un soggetto dello scrittore. La sua novella "L'avventura di un soldato", ispira un episodio del film *L'amore difficile* (1962) nel sodalizio registico di Alberto Bonucci, Sergio Sollima, Nino Manfredi e Luciano Lucignani. Se siamo lontani da certa *grandeur* siamo in perfetta sintonia con il carattere dello scrittore. [...] *"Per lui tutto passava per quel che si fa, per come lo si fa."* [...] *"Il lavoro come catena di solidarietà umana, trasmissione di competenze che unisce generazioni diverse e sfida la morte. Il lavoro come costruzione di sé, in cui l'uomo deve farsi fabbro di se stesso."* [...] Così se ne parla nel libro di Ferrero.

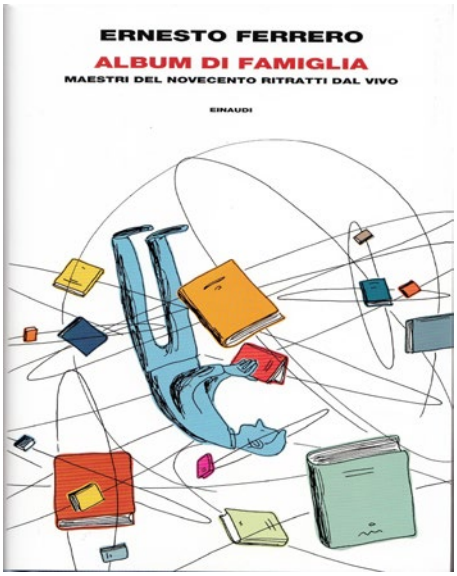
E Primo Levi? *"Lapin, Coniglio, lo chiamavano affettuosamente i compagni di viaggio di quell'interminabile ritorno a casa, da Auschwitz a Torino passando per mezza Europa. Compagno ideale,*

"La tregua " (1997) di Francesco Rosi

sempre gentile, disponibile, beneducato, di una mitezza che non sembrava di questa terra, ingegnoso, provvisto di una quantità incredibile di conoscenze." [...] *Primo lavora sull'uomo com'è. Ne conosce i limiti e le debolezze, ma non ne fa oggetto di condanna moralistica o di deprecazione. Non tenta una via di fuga nel perdono."* [...]

Ed ecco il cinema che celebra in più momenti questo "uomo".

La tregua è un film del 1997 diretto da Francesco Rosi tratta dall'omonimo romanzo di Levi; nel 1978 esce *Il sesto giorno*, un film Tv su tre racconti di Levi per la regia di Massimo Scaglione.



La strada di Levi è un documentario del 2006 diretto da Davide Ferrario che ripercorre il viaggio di ritorno dello scrittore dal campo di concentramento; e nel 2021 un docu-drama *Questo è un uomo* diretto da Marco Turco ne è il sequel.

Anche per Primo niente *grandeur* ma lucido richiamo a ciò che la letteratura può dare e significare.

E che dire di Gianni Rodari e delle sue straordinarie favole? Anche a lui il cinema deve qualcosa come ad esempio *La torta in cielo* (1973) diretto da Lino Del Fra, ispirato a una delle sue novelle dal medesimo titolo; oppure *La freccia azzurra* (1996) di Enzo D'Alò, un film d'animazione sempre ispirato al suo romanzo omonimo. Straordinario elaboratore di storie per bambini, ci ha regalato le più belle poesie per far riflettere gli adulti. Una per tutte "Il dittatore" che ci piace riportare. *Un punto piccoletto/superbioso e iracondo,/"Dopo di me – gridava –/Verrà la fine del mondo!"/ Le parole protestarono:/"Ma che grilli ha pel capo?/Si crede un Punto-e-basta/ e non è che un Punto-e-a capo"./ Tutto solo a mezza pagina/lo piantarono in asso/e il mondo continuò/una riga più in basso.*

Può sembrare superfluo, in questa sede, rispolverare una poesia ma pensiamo al suo pungente messaggio a quanto il cinema gli assomiglia.

Prende a prestito (ma talvolta anche crea) concetti elaborati e li porge allargandone i confini poiché frugando a fondo dentro la vita che ci circonda, qualunque essa sia, possiamo davvero scoprire come la natura umana riesca ad essere al contempo terribile e interessante.

Proprio Primo Levi ha scritto: "Tu, uomo, sei stato capace di questo; la civiltà di cui ti vanti è una patina, una veste: viene un falso profeta, te la strappa di dosso, e tu nudo sei un mostro, il più crudele degli animali."

Ma per fortuna esistono anche uomini che fanno grande il genere. E fra loro i compagni di viaggio che abbiamo incontrato in questa avventura ci hanno lasciato, ognuno a suo modo, straordinarie e preziose eredità: un "fuoco" da coltivare, appunto.

Lucia Bruni

Le parole o sono parabole oppure non parlano, non ci dicono niente

La storia, il presente, l'arte d'insegnare

Antonio Loru

Il lavoro è il tempo dell'obbligo, dell'impegno coatto, della fatica, della rinuncia a sé, dell'alienazione, del dolore, della deterministica meccanicità, il lavoro è nemico dell'uomo, è misantropo, è antiumanistico, il lavoro aliena il sé umano da sé stesso e dal sé sociale, isola e, solo in apparenza paradossalmente, rende liberi, in realtà solo schiavi indipendenti. Il lavoro è fare e non agire, l'uomo è nato per agire, per operare; il lavoro dissipa tutto il suo valore per il lavoratore nel bastare a malapena a mantenerlo in vita, in semilibertà condizionata al fare, sino all'indomani in cui meccanicamente dovrà ripetere i gesti di ieri e anticipare quelli di domani, ancora per la sua pura esistenza materiale, biologica. Il lavoro nasce dalla collera divina, frutto della maledizione di Dio per la rivendicazione di libertà dell'uomo, (in realtà di una donna), arroganza intollerabile ai suoi occhi, (ammesso che Dio abbia occhi). La nostra Costituzione Repubblicana, che non manchiamo mai di autoproclamare la più bella del mondo, nelle occasioni ufficiali come nelle chiacchere triviali parte però con l'affermazione fondamentale: *L'Italia è una Repubblica democratica, fondata sul lavoro*. Meglio sarebbe stato, a mio modo di vedere, fondarla sull'opera dei singoli e sull'azione comune dei cittadini, da ognuno secondo i propri meriti, conoscenze e virtù, a ognuno secondo i propri bisogni! Io fortunatamente gli ultimi quarant'anni della mia vita non ho lavorato un solo giorno, sono stato insegnante, mi son divertito molto, ho imparato tante cose. In questi quarant'anni, uscendo da casa la mattina non ho mai pensato, né tantomeno detto a qualcuno: sto andando al lavoro, ma sempre: sto andando a scuola! La scuola è il luogo del tempo libero, del libero scambio, dell'ozio come lo intendevano gli antichi, loro, però lo riservavano a pochi, nelle moderne democrazie dev'essere un diritto di tutti, costituzionalmente *sancito*: attenzione, parlo di ozio, non d'inerzia! Ozio onesto. L'opera (non il lavoro) dell'insegnante consiste nel presentare i ragazzi e le ragazze a loro stessi, non in quanto studenti e studentesse (questa è una divisa semplice, imposta dall'esterno, uguale per tutti, come se tutti fossero uguali, ma a scuola, come nei pronto soccorso arrivano codici di diversi colori, i rossi devono entrare in ospedale prima, anche se sono arrivati dopo); ma come uomini e donne, entità psichicamente molto complesse alla ricerca di un'identità che stia bene addosso a lui o a lei e non di una divisa troppo larga per lei, troppo stretta per lui. L'insegnante che dice: *io tratto tutti allo stesso modo, obiettivamente, usando algoritmi matematici*, non ha capito niente del suo ruolo, che molto probabilmente vivrà con difficolta, fastidio, astio verso il mondo, infelice spargerà attorno a sé il seme dell'infelicità. Insegnare è un'arte. È difficile, come tutte le arti bisogna farci la mano, ne devi mangiare pane duro prima che quello strano magma che sono i ragazzi in età scolare (e oggi purtroppo anche universitaria) ti riconoscano come uno che sta lasciando, che lascerà in loro un segno indelebile. L'errore più grande di un'insegnante è autoproclamarsi insegnante. Un insegnante deve sembrare tutto tranne che un insegnante, appunto, per la nomea che chi ha ricoperto questo ruolo, in tutti gli ordini e gradi dell'istruzione, dall'Unità d'Italia, centossessanta anni fa, a oggi, si è guadagnato. La sua scienza; pratica, logico-positiva, storico sociale, qualunque essa sia deve imparare a raccontarla, farla scendere da quel cielo inesistente e per questo inarrivabile in cui tanti professori la collocano, forse per circondarsi di un alone sacerdotale che in realtà appare ridicolo agli occhi del mondo vasto, molto più grande di quel piccolo villaggio sperduto e fuori del tempo che è oggi, e in fondo quasi sempre è stata, con pochi periodi eccezionali, la scuola italiana. Insegnare è un'arte difficile e anche pericolosa. Se vuole davvero lasciare il segno, deve esporsi chi ha scelto di dedicare la sua vita a quest'arte. Deve saper fare professione di fede, certo una fede fondata sulla ragione, non astrattamente metafisica, ma fondata sulla ragione e la sua applicazione pratica, la ragionevolezza, e l'esperienza. Non si nasce niente di particolare, si può diventare tutto e il suo contrario, siamo tutti nella nostra vita esposti ai venti caldi, freddi, tiepidi della vita vissuta, che ci pettinano con ordine geometrico o ci scarmigliano e arruffano i capelli dell'esistenza. Tanto meno si nasce insegnanti; si diventa con tanta fatica, disponendosi soprattutto a imparare, ascoltando davvero i bambini e i ragazzi, facendosi esempio vivente e presente di come s'impara a imparare. Il professore deve professare, dire chi è, presentarsi, *confessarsi apertamente*, insegnare ai ragazzi a presentarsi a loro stessi senza false illusioni ma anche senza remore e paure; dire, sempre e comunque, la verità. Non esistono doppie o triple verità: una per i docenti, un'altra per le famiglie, un'altra ancora per i discenti. Meglio, non dovrebbero esistere. Purtroppo esistono tanti comportamenti impostati ad hoc, spacciati come verità, ma che tali non sono, la verità e unica, la stessa per tutti i soggetti, che in un modo o nell'altro, con diversi ruoli partecipano alla formazione istituzionale delle nuove generazioni. Mai come oggi c'è stata tanta confusione nella scuola, alimentata soprattutto dai politici, parlamentari e di governo; siamo arrivati all'obbròbrio del Ministero per l'Istruzione e il Merito?!!?! Il merito non deve riguardare i ragazzi, piuttosto i docenti: l'insegnante deve essere meritevole, nella conoscenza della disciplina e nelle capacità sentimentali che gli consentano di entrare in relazione umana con i discenti. L'insegnante è il ministro della parola; le parole vivono nella storia; farle vivere nel presente senza staccarle dalle radici, dal fusto, dai rami della tradizione, renderle moderne e sempre attuali, senza dimenticare i luoghi e il tempo in cui si sono svelate agli uomini di allora, di diversi millenni di anni fa fino a quelli più vicini a noi, è il compito bello e terribile degli insegnanti. Le parole sono parabole! Parabola e parole hanno lo stesso significato, se non limitiamo la parabola alla sua accezione balistica o geometrica. La forma preferita della parola usata dall'uomo che si fece Dio è la parabola. La parabola deve operare una congiunzione spazio-temporale e storico antropologica, tra la sua significazione originaria e via via le aggiunte e gli arrangiamenti successivi; la parola-parabola è tradizione aperta a ogni modernità critica, oppure non è niente d'importante; gli insegnanti, dalla maestra all'insegnante universitario, custodiscono e rendono pubblica la parola, disvelano la funzione ammonitrice morale della parola, il suo essere parabola. La scuola è il luogo deputato a che tutto questo avvenga. L'origine greco-latina della parola scuola significa ozio, riposo, lontananza dalle fatiche del lavoro, luogo di gioia, di scoperte, di gioco; lo studio, diranno molto più tardi dei greci e dei latini, due pensatori per molti aspetti diversissimi tra di loro, Sigmund Freud e Antonio Gramsci, altro non deve essere che un gioco della vita, un periodo che precede l'opera e l'azione di persone cresciute liberamente nella conoscenza. Le parole impegno, fatica, lavoro, le valutazioni nelle diverse discipline, l'oscenità del voto di condotta devono sparire da una scuola che si dice democratica ma che così com'è, con queste parole d'ordine, che oggi risuonano sempre di più nelle sue aule, ripetute acriticamente da troppi insegnanti, nascondono, dietro il falso mito del merito, il perpetuarsi, per via istituzionale di quelle che una volta si chiamavano e che ancora oggi sono, (ma non si dice), le differenze di classe.

Questa kylix mostra vari aspetti dell'educazione greca: un maestro insegna a un ragazzo a suonare uno strumento, un altro mostra un papiro a un giovane in piedi davanti a lui. Fine VI - inizio V sec. a.C.

Antonio Loru

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. RINASCITA ANNO XX/numero 29 - luglio 1963 | Mino Argentieri (pagg. 27-28)

Film sulla Resistenza: dal neorealismo ai casi personali

Indicazioni del Convegno cinematografico di Grugliasco

Mino Argentieri

Una settimana fa, a Grugliasco, in provincia di Torino, promosso dalle autorità comunali e dall'ARCI, si è svolto un animato convegno sul tema: "Tendenze attuali del cinema italiano antifascista", cui hanno preso parte numerosi documentaristi, critici ed ex partigiani. Indetto nella ricorrenza del ventennale della lotta di Liberazione, il dibattito si è programmaticamente negato ai canoni celebrativi, rifiutando a priori la mozione dei sentimenti e intraprendendo invece la strada dell'analisi: la più severa e appassionata. Oratori comunisti, socialisti e cattolici si sono succeduti, guidati da uno spirito critico che spesso ha rasentato le asprezze della polemica ma che, pur con le inevitabili esasperazioni di ogni tesi volta a sgombrare il campo da equivoci e dannose confusioni, attesta la presenza di un atteggiamento intellettuale incline a rimettere in discussione gli esiti precedentemente conseguiti. In poche parole, a Grugliasco, si è tentato di trarre un bilancio del cinema antifascista e, in particolare, dei film dedicati alla Resistenza.

Le diagnosi effettuate, nonostante l'immancabile parzialità di alcune osservazioni, generalmente hanno concordato su un punto, cioè che dal periodo del neorealismo, dalla stagione in cui venivano alla luce film come *Roma, città aperta*, *Paisà* e *II sole sorge ancora*, non molti passi in avanti sono stati compiuti sul terreno di una ricerca indirizzata verso lo studio di una realtà, le cui radici morali e storiche discendono dal secondo Risorgimento. Per ovvie ragioni, stiamo semplificando e riducendo all'osso uno scontro di tesi, enucleatosi attraverso un'articolazione di ampio respiro. Tuttavia, il tema tessuto dal Convegno non ci pare né peregrino, né dettato da impulsi massimalistici. Com'è noto, dopo alcuni anni di ostilità manifestata dai governi clericali e di censura — diretta e indiretta — attuata nei riguardi di tutto ciò che, nella cinematografia nazionale, intendesse riferirsi alla Resistenza, è fiorita una produzione, di non scarsa entità numerica, incentrata su spunti e motivi resistenziali. Si è detto da più parti che l'improvvisa riscoperta di uno fra i più fecondi filoni del cinema italiano sarebbe ascrivibile al successo ottenuto, dal '59 in poi, da alcune pellicole ad argomento partigiano (*Il generale Della Rovere, La lunga notte del '43*, ecc.), che avrebbero dimostrato ai mercanti cinematografici la commerciabilità di storie strettamente legate ai più vicini trascorsi del paese; e non saremo proprio noi a contestare, in questa sede, quanto di vero vi è in una simile affermazione, la quale scaturisce da implicazioni di ordine pratico sempre determinanti in materia di arte cinematografica. Nè siamo disposti a contestare l'opinione di coloro i quali ritengono che spesso e volentieri i larghi consensi tributati ai film sulla Resistenza andrebbero cercati anche negli accorgimenti spettacolari con cui talune pellicole sono state concepite. Tuttavia, sebbene fondate, queste spiegazioni non ancora investono la complessità di un problema sul quale si ripercuotono fattori di diverso carattere.

A nostro avviso, è innegabile che la proliferazione dei film resistenziali coincide, seppure in forma mediata, con una irresistibile reviviscenza dell'anima antifascista del popolo italiano, che data a partire dalle giornate del luglio '60. Così come del resto sarebbe affatto illogico giudicare il fenomeno che c'interessa, senza connetterlo al clima istauratosi dopo il fallimento del colpo di stato tambroniano; un clima contraddistinto da una minore pressione censoria, almeno per quel che concerne i fermenti civili della nostra narrativa cinematografica. Tuttavia, al di là di queste costatazioni, sorgono non pochi interrogativi. Da un lato, abbiamo assistito al diffondersi di una aneddotica della Resistenza che ha popolarizzato, al livello delle grandi masse, un momento cruciale della vita nazionale, rompendo la cortina di silenzio imposta da una classe dirigente conservatrice, timida e incerta nel valorizzare i suoi blandi precedenti antifascisti e timorosa d'altronde di azzardare, sull'esempio della Germania di Bonn, un'operazione mistificatrice e puramente strumentale. In breve, è mancato persino il coraggio di abbozzare una interpretazione "badogliana" della Resistenza, da contrapporre a più pertinenti angolazioni. Dall'altro, il processo conoscitivo avviato, sulla cui positività pedagogica non abbiamo dubbi, almeno nel senso di una salutare sollecitazione di riflessioni e pensamenti, ben presto ha fornito i segni di una preoccupante contraddittorietà che esenta soltanto pochi esemplari.

Soprattutto timori e insoddisfazioni ha generato in noi il ricorso a un passato, cui sovente ci si avvicina senza possedere quella coscienza indispensabile ad allacciare un discorso costantemente ricondotto alla contemporaneità. Il ventennio, che ci separa dagli anni della guerra di liberazione, non è un lasso di tempo irrilevante: fra il '43 e il '63 intercorre un arco temporale che può trasformare un soggetto ispirato alla Resistenza sia in un film *in costume*, sia in un film *storico*, cioè in un film che non rievochi e ricostruisca il passato, con lo scrupolo e la puntigliosità pedante dell'archeologo; che non lo isoli e lo immobilizzi in un'immagine congelata ma, al contrario, lo ricongiunga alla consapevolezza del presente e alle prospettive di un futuro che nasce quotidianamente nelle battaglie per l'edificazione di una società nuova.

Problemi della cultura 20 luglio 1963 pag. 27 Rinascita

Indicazioni del Convegno cinematografico di Grugliasco

Film sulla Resistenza: dal neorealismo ai casi personali

Rinascita pag. 28 20 luglio 1963 Problemi della cultura

Romanzi sceneggiati alla TV

L'ondata russa

Se vagliati sotto questo aspetto, molti film resistenziali rivelano un vulnerabile tallone d'Achille. Parlare, nei loro confronti, di prevalenti caratteri celebrativi forse è eccessivo, anche se l'insidia di un vago patriottismo antifascista è accreditata dalla estrema genericità ideologica dei film consultati e dalla palese e preordinata intenzione di appiattire ogni contorno e rilievo, presentando un volto idilliaco e armonioso della Resistenza. Tuttavia, ci sembra inconfutabile che ci sia stato uno sforzo per vedere la Resistenza con gli occhi di oggi. Per rendersene conto, basterà confrontare l'eroismo dei personaggi di *Roma, città aperta*, *Paisà*, *Il sole sorge ancora*,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Achtung banditi! con quello dei protagonisti di *Il generale della Rovere, Tutti a casa, Le quattro giornate di Napoli, Un giorno da leoni, Una vita difficile, La marcia su Roma*. Nel primo è avvertibile, anzitutto, una forte carica ideale, che trascende la tragicità delle singole situazioni, e un ottimismo socialmente motivato, che poggia sulla speranza in un avvenire migliore e su una partecipazione attiva agli avvenimenti storici. Nel secondo, viceversa, serpeggia uno scetticismo qualunquistico, almeno quale piattaforma di avvio, che è tipico di un'epoca costellata di cedimenti conformistici, di delusioni, di miti individualistici, di alienazione dal consesso civile cui si appartiene. Non a caso, gli ultimi eroi di Rossellini, Comencini, Loy e Risi sono generalmente individui asociali, afflitti dai vizi di una piccola borghesia assenteista, estranea al travaglio politico, abituata ad arrangiarsi, mai salda e ferma nei suoi propositi, esemplificazione palpitante di un'Italia che ha più legami con la repubblica degli scandali e delle sopraffazioni clericali che con l'Italia di Pintor, Labor, Montezemolo e Albertelli.

Fin qui, comunque, non avremmo nulla da eccepire, pur lamentando la univocità totalitaria di alcune occasioni creative che si limitano a recepire una sola eco del reale. La questione, però, si complica allorché i registi dei film resistenziali indicano gli itinerari lungo i quali si garantisce il passaggio dall'assoluta assenza di inquietudini morali e sociali a una presa di posizione netta a favore della causa antifascista. Itinerari che, puntualmente, riposano su reazioni istintive, in talune circostanze addirittura fisiche (la morte violenta di un compagno cui ci si è affezionati, l'orrore per il sangue sparso dal nemico, ecc.) e che di rado coinvolgono l'intenso fermento di idee provocato e acceso dalla Resistenza.

Sarà sufficiente stabilire un raffronto tra la famosa sequenza di *Roma, città aperta*, in cui l'ingegnere comunista e il sacerdote sono sottoposti a un martellante interrogatorio da un ufficiale nazista, e analoghe scene dei film più recenti per avvedersi che in questi le scelte risolutive appaiono scarsamente determinate, avvolte in un'approssimazione ideologica che è conseguenza di un giudizio storico opaco e di una visione accomodante, in forza della quale si insinua l'inevitabilità della catarsi e del riscatto anche per i cialtroni capaci, al *redde rationem*, di uno slancio redentore. Assunzione di una responsabilità o indulgenza verso la quiete delle idee? Ecco un dilemma che di per sé sottolinea la debole sostanza di film i quali si richiamano ai modelli della commedia di costume, priva di intendimenti satirici e a una tipologia di stampo "sordiano", anziché a una effettiva esigenza analitica e di verità. A questo prezzo, è ovvio che la rappresentazione della Resistenza totalizzi un'unanimità di adesioni, spuntando i suoi strali, occulti il suo substrato rivoluzionario annebbiando i suoi presupposti di radicale e profondo rinnovamento, tacendo in merito ai suoi contrasti intestini che rispecchiavano, oltre la coesione unitaria del fronte antifascista, istanze concomitanti ma divergenti, obiettivi democratici e mire restauratrici, antichi aneliti di giustizia e libertà e disegni trasformistici e paure ataviche.

Insomma, annacquando e stemperando la sua problematicità, che nella essenza oggi non differisce da quella di ieri, la Resistenza, sullo schermo, ha perso mordente e sta rischiando di divenire un "genere" esposto alla tirannia della standardizzazione cinematografica, basata sugli stampini ora del film avventuroso, ora della farsa ridanciana, ora del componimento epico-illustrativo, ora del *western* casareccio. Naturalmente non possiamo dimenticare che esistono eccezioni; non possiamo sottovalutare l'apporto recato da *All'armi siam fascisti* e da Florestano Vancini con *La lunga notte del '43*, il cui finale ambientato nei giorni nostri, suggerisce una chiave interpretativa, forse venata di una eccessiva amarezza e di un invadente sconforto, ma capace di saldare in un fremito di virile indignazione le pulsazioni odierne ai drammi della Resistenza. Ma parimenti siamo costretti ad ammettere che dal panorama tracciato da Rossellini in *Roma, città aperta* e *Paisà* e da Vergano in *Il sole sorge ancora*, non si è andati molto in profondità. Siamo, anzi, tentati di asserire che, per essere quei film prodotti nel vivo di una determinata congiuntura storica, possedevano una lucidità, una concezione prospettica degli eventi abbracciati, una propensione dialettica difficilmente riscontabili in opere che stentano a mettere a profitto il patrimonio di una esperienza ventennale, di testimonianze e di stimolanti studi storiografici. In questo ambito, troppo comodo sarebbe prendersela esclusivamente col ruolo cloroformizzante che esercita l'industria cinematografica, attenta sì a cogliere talune spinte democratiche del pubblico ma preoccupata anche di avviarle entro canali di comodo e di svuotarne le premesse più impegnative. In effetti, crediamo di essere nel giusto quando sosteniamo che i limiti di certo cinema a sfondo resistenziale siano individuabili in una crisi che risale alle ultime palpitazioni del neorealismo, alle difficoltà insite nel rinvenimento di una metodologia che costituisca il superamento delle rive neorealistiche e ampli, anziché restringere, i confini di un dialogo proficuo iniziato nel dopoguerra.

Numero speciale: il 25 luglio vent'anni dopo

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 29 - anno 20 — Sabato 20 luglio 1963 — L. 100

Il problema di fondo

Amendola — La politica unitaria del PCI dal 1931 al 1945

Le relazioni originali degli ufficiali dei carabinieri incaricati dell'arresto e della sorveglianza di Mussolini

Alicata — I partiti antifascisti durante i 45 giorni

Sommario

Mino Argentieri

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. RINASCITA - ANNO XX/numero 13 - marzo 1963 – Cesare Zavattini (pagg. 27-28)

Diaro di Zavattini. Le domande dei giovani

Cesare Zavattini

Roma, 26 marzo 1963. Ho già dato su *Rinascita* notizia di un film intorno al quale alcuni giovani stanno lavorando, un film nato dai loro perché e da quelli di tanti altri giovani da essi interrogati a Napoli, a Milano, e altrove. Ho passato qualche sera beatamente in mezzo a questo bollore di domande facendo un piccolo passo avanti nella dura disciplina di ascoltare gli altri. Devo ricordare ai miei lettori che questi giovani con il film in questione vogliono fare una sorta di processo alle generazioni dai 25 anni in su, in mezzo alle quali loro entreranno (quanto prima probabilmente sacrificando parecchio degli stupori e delle indignazioni che ora li accendono.

Intendono perciò approfittare di questo momento incandescente per buttare nello stagno testimonianze, interrogativi, che servano perché incontestabilmente sono sinceri. Ma non ne viene fuori, desidero dirlo subito, qualche cosa di litigioso e di presuntuoso, e neppure il solito incolpare i padri per vezzo, per pigrizia, per labile rabbia. C'è anzi sotto un'amarezza che deriva forse dal sentire che gli errori del tempo sono cosi vasti e potenti che già li raggiungono e crescono dentro di loro nell'atto stesso in cui svolgono la requisitoria, per cui, partiti come giudici sanno di potersi trovare, alla fine della requisitoria, dalla parte di quelli da giudicare.

Ma mi dispiacerebbe anticipare il pensiero di questi giovani, prima di tutto perché nel ricercarne la forma espressiva per il cinema lo approfondiscono e lo ordinano; e poi perché correrei il rischio di confondere me con loro, quando invece la cosa che più mi interessa, e quasi mi inebria, è pedinarli, caso mai, non precederli, e annotare avidamente quest'esperienza, che forse è la prima della mia vita, in cui mi sforzo di non disturbare troppo l'autonomo svolgimento degli altri.

Ho sentito risuonare dei perché antichi come l'uomo e dei perché legati alla più effimera casistica; alcuni di una ingenuità senza pari e alcuni allarmanti, decisivi. Ne cito un mazzetto (hanno raccolto un migliaio di perché fra i loro coetanei dei più vari ceti sociali e adesso li stanno setacciando con lo scopo di scegliere quelli che, assommandosi, centrino il nostro tempo) ma siccome non ho sottomano tutte le carte, non ripeterò sempre le parole precise, il linguaggio, che conta tanto. "Perché devo sostenere gli esami all'università quando potrei risolvere a casa i problemi, ricordandomi con più facilità, con più tranquillità, le formule e poi inviarle?".

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Questo deve essere un santo. Ma rinuncio ai commenti. “Come poter parlare di disarmo in un ambiente dove regna ancora tanta diffidenza reciproca, tanto sostanziale timore? E’ cosa ancora lontanissima da una seria realizzazione”. “Perché dopo averci indicato il male, la vostra educazione pubblica e privata, manifesta o occulta, tende soltanto a ammaestrarci nella difesa da quel male e mai a lottare per far scomparire quel male?”. Qui è inclusa l’antitesi che i partiti di sinistra cercano di superare conducendo, senza dimenticare quella che chiameremo amministrativa, la battaglia grande delle strutture. I figli sentono che i padri hanno capito tutto, che la debolezza dei padri non sta nell’intelligenza ma nel carattere. Hanno sfiducia nella capacità dei genitori di essere conseguenti. Uno nel suo sfogo se l’è presa con le interviste, che non servono a nulla; e effettivamente dovrebbe sorgere dentro di noi molto sgomento nel vedere sul video, per esempio, certi personaggi che qualche volta denunciano tremende situazioni ma che restano là, come in un ambiente, quello della televisione, nel quale succede come di quel commerciante che diceva di vendere lingue al pappagallo, mescolate con altra carne metà e metà diceva, e infatti metteva una lingua di pappagallo e un elefante, un elefante e una lingua di pappagallo. Per questo motivo tutto finisce, anche la denuncia, col diventare, nel contesto dei programmi, teste a discarico. Al diavolo, ho interrotto un’altra volta l’elenco. “Per quali ragioni credete sia necessario e giusto imporre ai vostri figli una religione guida appena nati?” “Papà, se sei stato sempre così conformista, come hai fatto ad arrivare al punto dove sei? O ci sei arrivato proprio per questo? *(nota: questo è lunghissimo, e lo do nel principio e nella fine).* Non caschi dal letto la notte pensando alle tue responsabilità? Come hai fatto a uscire cosi sereno da due guerre? Credi che ce ne sarà una terza? Se si, ti rendi conto che io dovrò combatterla e con me tanti altri? Ti rendi conto che hai rovinato uno dei miei fratelli col tuo odio verso la classe operaia?” “Perché restate fedeli alle vostre posizioni, pur avendone visto il completo fallimento?” “Perché siete cosi vili di fronte a certe situazioni e fingete di ignorarle per non affrontare le cose difficili?” “Perché in una società basata sulla legge del più forte, insegnate a diventare forti, anziché combattere contro un sistema cosi immorale?” “Perché mi hai detto che non credi in Dio e vai alla Messa?” “ Perché nei cinema parrocchiali si proiettano film di cui è protagonista la violenza attraverso eroi del West, gladiatori sanguinari?” “Perché secoli di educazione fanno si che l’amore non sia quasi mai un rapporto sereno, ma il disprezzo e spavalderia dei maschi, e di paura e di morbosità nella donna?” “Perché la nostra cultura risolve i problemi prima ancora di porli?” “Perché la *élite* intellettuale del nostro paese si rifugia spesso negli schemi?” “Perché negate ogni educazione sessuale e informazione sui metodi anticoncezionali e poi infierite su ragazze rimaste incinte proprio per l’ignoranza sessuale in cui le avete tenute?” “Perché i ministri giurano sulla Costituzione che viene ogni giorno contraddetta?” “Perché in Italia ci sono più di 70.000 aborti al mese?” “Perché esistono gli evasori fiscali al punto che gli affari più importanti riescono a sfuggire alla giusta tassazione?” “Perché si pagano male i professori universitari come se si volesse crearsi un alibi in quanto si lascia che essi facciano contemporaneamente tanti mestieri e affrettate ore di lezione?” “Perché si giunge a un tale grado di ipocrisia che si continua a chiamare puro lo sport quando ciò viene smentito e contraddetto dalla realtà quotidiana che ce lo indica come un tessuto e il potenziamento di passioni volgari?” “Perché il miracolo economico si è fermato sulla soglia di troppi paesi e di troppe case, e non c’è nessun fatto veramente nuovo, veramente decisivo, sul piano umanistico?” “Perché cresce in un modo incalzante quella condizione psicologica delle ragazze che sono disposte a andare a letto con un uomo a patto di restare vergini, e non potranno più avere una vita sessuale naturale, e un rapporto fisico veramente completo con il proprio marito, essendosi abituate a queste storture, a questi inganni?” “In piazza Montecitorio c’era una dimostrazione di ex-combattenti e tbc del Forlanini: avevano una sciarpa rossa sotto il soprabito, un agente in borghese con un tono greve tra lo scherzo e lo sfottimento comincia a spingermi dicendo: fate largo, che facciamo con ’ste sciarpette rosse? Alza le mani e mi fa il ganascino, con la solita aria. Era con me un docente di letteratura spagnola dell’università di Chicago, e mi ha detto: ma il comunismo è permesso in Italia? Si, gli ho risposto, ma se il commissario ordina di caricare, quelli che ci vanno di mezzo per primi sono quelli con la sciarpa rossa; se il commissario decide di prendere venti dimostranti e di portarli in questura, saranno scelti tra quelli con la sciarpa rossa anche se come me sono estranei alla dimostrazione. Perché deve essere cosi?” “Perché non diciamo mai la verità?” “Certi tipi di obiezioni di coscienza, visto che siamo in uno Stato democratico, dovrebbero essere consentiti. Può darsi che userò il fucile contro chi mi ha insegnato a usarlo. Non bisognerebbe astenersi in massa dal servizio militare?” “Perché poca fede e tanta bigotteria?” “Nella docenza c’è un forte spirito di paternalismo da parte dei professori e dei presidi verso i giovani che cercano di organizzarsi in varie maniere per allargare la loro area culturale. Alcuni movimenti di sinistra e cattolici hanno chiesto nella mia scuola di fare un circolo culturale, il preside disse di sì con calore e poi ci mandò *certi* professori che parlavano di *certi* temi senza dibattito. Ci lamentammo e chi ci obiettò che si considerava un preside coraggioso”. “Sono figlia unica, vado bene a scuola, fidanzata, di buona famiglia, mi va tutto bene. Non ho nessun perché da chiedere alla società. Perché non si affronta seriamente il problema delle ragazze madri? Perché i soldi spesi per la pubblicità non vengono impiegati per elevare la qualità del prodotto? Perché aumenta in Italia la tendenza a fare *bella figura?* Perché l’intellettuale e l’operaio comunista mantengono tra loro, pur professandosi uguali, una profonda differenza di modi di vedere e intendere lo stesso socialismo? Perché si abbattono monumenti significativi e si permettono le attuali speculazioni sulle aree fabbricabili? Noi abbiamo cercato di fare a Roma una associazione di giovani che fossero pronti anche a occupare gli stabili destinati alla demolizione o cose simili, e cercare d’impedire l’opera di quei guastatori con ogni mezzo opportuno, anche a costo di essere arrestati, ma piano piano la cosa si è trasformata, è sorta *Italia nostra* diretta da vecchiette e nobili, reazionari: cioè iniziative di questo tipo vengono fatte fallire, trasformate, integrate”. Continuerei per delle ore.

Numero speciale per le elezioni - Diffondetelo!

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 13 - anno 20 — Sabato 30 marzo 1963 — Lire 100

La svolta che vogliamo

Sommario

Giorgio Amendola — Quale programmazione — pag. 3

Aldo Tortorella — Il ritardo e le lotte — pag. 4

Giancarlo Pajetta — Sesto: il PCI non si arrende — pag. 7

Sergio Segre — Una politica di distensione — pag. 14

Rinaldo Scheda — La scuola speciale — pag. 19

Arturo Colombi — Il dramma della campagna — pag. 21

Mario Alicata — Scuola e libertà — pag. 24

Lucio Lombardo Radice — Manovre nelle Università — pag. 26

Cesare Zavattini — Le domande dei giovani — pag. 27

Rossana Rossi Bandinelli — Un'Italia moderna e viva — pag. 32

Palmiro Togliatti — I comunisti, i cattolici e il destino dell'uomo — Primavera presidenziale di tutte le Regioni italiane

Ho notato che il tema del cinema ricorre poco (ma ci sono ancora pile di perché da sfogliare). Credo però che il concetto per cui il cinema si deve sviluppare non più secondo una storia del cinema, ma secondo una storia della cultura, non è facile da diffondere (mi spiego meglio: i problemi non sono da considerarsi nuovi nel cinema perché li tratta il cinema, o il cinema non li ha trattati, ma perché sono veramente nuovi, sono al livello della cultura in genere), implicando trasformazioni troppo radicali nei nostri usuali rapporti con lo spettacolo in genere, e con le sue strutturazioni economiche e organizzative, come è già stato detto.

Problemi della cultura 30 marzo 1963 pag. 27 Rinascita

Diario di Zavattini

Le domande dei giovani

Rinascita pag. 28 30 marzo 1963 Problemi della cultura

L'inchiesta televisiva sull'"Italia che cambia"

Il viaggio di Zatterin e quello degli emigranti

Nel prossimo numero

Luigi Longo — Che cosa vogliono i partiti del centrosinistra?

Giorgio Giovannini — Per una scelta nel Mezzogiorno

Cesare Zavattini

I Festival di Eccellenza di Diari di Cineclub | Media Partner 2022

www.cinemainospedale.it

www.usnexpo.it

www.cinelatinotrieste.org

www.edinburghshortfilmfestival.com

www.valdarnocinemafilmfestival.it

internationalpoliceawardartsfestival.it

www.premiozavattini.it

www.cinecircoloromano.it

www.apuliawebfest.it/

www.firenzearcheofilm.it

festivaldelcinemalbanese.it

www.sardiniarcheofestival.it

www.festivalcinemasicilia.org

lunigianacinemafestival.movie.blog

www.rassegnalicodia.it

www.cinenapolidiritti.it

www.sentierofilm.com

Diari di Cineclub Radio

DdCR | Diari di Cineclub Radio - PODCAST dal 26 ottobre 2022 al 25 novembre 2022

I crimini di guerra italiani | Sesta Puntata - Campi di concentramento e rastrellamenti della popolazione civile. Conduce Giorgio Ajò. | 25.11.2022|17:05 | https://bit.ly/3Vpfs91

Daniela Murru legge Gramsci (CXXVII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 7 aprile 1931. |25.11.2022|11:07 | https://bit.ly/3Vu9FPD

I dimenticati # 61 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Sessantunesima puntata: Troy Donahue. Conduce Virgilio Zanolla. |24.11.2022|13:50 | https://bit.ly/3XtFMRa

Nobel per la letteratura | Centododicesima Puntata - Shmuel Yosef Agnon, premiato nel 1966. Da "Il fiore degli anni" (Adelphi, 2008), l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |23.11.2022|05:03 | https://bit.ly/3iaHh6Q

I crimini di guerra italiani | Quinta Puntata - Occupazione del regno di Jugoslavia ed italiani in Slovenia e Croazia. Conduce Giorgio Ajò. |18.11.2022|33:05 | https://bit.ly/3Ol9dk4

Daniela Murru legge Gramsci (CXXVI) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 23 marzo 1931. |18.11.2022|06:39 | https://bit.ly/3AuhtbV

I dimenticati # 60 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Sessantesima puntata: Dorothy Stratten. Conduce Virgilio Zanolla. |17.11.2022|13:33 | https://bit.ly/3UonRyN

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XXVIII) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata a "Dov'è la libertà...?" di Roberto Rossellini. |17.11.2022|07:58 | https://bit.ly/3TDTk9C

Nobel per la letteratura | Centoundicesima Puntata - Michail Aleksandrovič Šolochov, premiato nel 1965. Da "Il placido Don" pubblicato da Editori Riuniti nel 1963, l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |16.11.2022|07:14 | https://bit.ly/3X40pDf

Poesia del '900 (XCVI) | Pierfranco Bruni legge "Il più bello dei mari" di Nazim Hihmet, da "Poesie d'amore" Mondadori 2021. |15.11.2022|01:13 | https://bit.ly/3UFWDyl

I crimini di guerra italiani | Quarta Puntata - Occupazione italiana dell' Albania. Conduce Giorgio Ajò. |11.11.2022|11:28 | https://bit.ly/3g1VWR2

Daniela Murru legge Gramsci (CXXV) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 23 febbraio 1931. |11.11.2022|09:14 | https://bit.ly/3Ej3W8r

I dimenticati # 59 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Cinquantanovesima puntata: Karlheinz Böhm. Conduce Virgilio Zanolla |10.11.2022|13:5 | https://bit.ly/3TpmU2s

Nobel per la letteratura | Centodecima Puntata - Giorgos Seferis, premiato nel 1963. Dalla raccolta "Le poesie" (Crocetti, 2020), la lirica "Fuga". Conduce Maria Rosaria Perilli. |09.11.2022|04:14 | https://bit.ly/3WPdJLR

I dimenticati # 58 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Cinquantottesima puntata: Sylvia Lopez. Conduce Virgilio Zanolla. |03.11.2022|13:11 | https://bit.ly/3WsOqyU

Schegge di cinema russo e sovietico | Quattordicesima Puntata - Artur Aristakisian, il funambolo delle visioni. Conduce Antonio Vladimir Marino. |02.11.2022|20:20 | https://bit.ly/3WsOqyU

Nobel per la letteratura | Centonovesima Puntata - Ivo Andrić, premiato nel 1961. Da "Poesie scelte" (Le Lettere, 2000) la lirica "Altitudine". Conduce Maria Rosaria Perilli. |02.11.2022|04:42 | https://bit.ly/3sQKxGs

I crimini di guerra italiani | Terza Puntata - Campi di prigionia nell'Africa Italiana e inizio della Seconda guerra mondiale. Conduce Giorgio Ajò. |28.10.2022|21:25 | https://bit.ly/3TMOhVj

Daniela Murru legge Gramsci (CXXIV) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 9 febbraio 1931. |28.10.2022|10:20 | https://bit.ly/3NdXrri

I dimenticati # 57 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Cinquantasettesima puntata: Raf Mattioli. Conduce Virgilio Zanolla. |27.10.2022|14:04 | https://bit.ly/3FmGb17

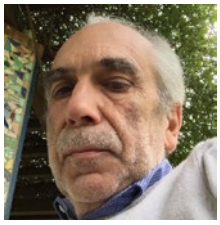
Nobel per la letteratura | Centoottesima Puntata - Saint-Johm Perse, premiato nel 1960. Dalla silloge "Poemi orientali" (Crocetti Editore, 2016), la poesia "Siccità". Conduce Maria Rosaria Perilli. |26.10.2022|06:39 | https://bit.ly/3gKuhnB

Nicola De Carlo

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito



Nicola De Carlo

I dimenticati #58 | Sylvia Lopez
Il figlio del corsaro rosso è un film del 1959, diretto da Primo Zeglio. | https://youtu.be/ted5j9Qcktg

Il moralista è un film del 1959 diretto da Giorgio Bianchi. | https://youtu.be/THv4OjLThn8

I dimenticati #59 | Karlheinz Böhm
Kitty (Kitty und die große Welt in italiano Kitty e il grande mondo) è un film del 1956 diretto da Alfred Weidenmann. La sceneggiatura è stata scritta da Herbert Reinecker. È basato sull'opera teatrale "Kitty e la Conferenza Mondiale" di Stefan Donat e su un manoscritto di Emil Burri e Johannes Mario Simmel. Con Romy Schneider, Karlheinz Böhm e O. E. Hasse. | https://youtu.be/i2ORibGXPVs

La Paloma, regia di Paul Martin (1959) | https://youtu.be/mYO_KUPKhEY

L'occhio che uccide (Peeping Tom) è un film del 1960 diretto da Michael Powell. | https://youtu.be/y7r42MMrpFU

I quattro cavalieri dell'Apocalisse (The Four Horsemen of the Apocalypse) è un film del 1962 diretto da Vincente Minnelli, basato sull'omonimo romanzo di Vicente Blasco Ibáñez. | https://youtu.be/ALZawKm7hgY

Avventura nella fantasia (The Wonderful World of the Brothers Grimm) è un film del 1962 diretto da Henry Levin e George Pal. Il film è stato candidato a vari Academy Awards nel 1963: per la migliore scenografia, fotografia e musica. Ha vinto invece l'Oscar per i migliori costumi. Ha vinto un Golden Globe per il miglior montaggio. | https://youtu.be/hiASEIz-3qrg

Martha è un film di Rainer Werner Fassbinder del 1974. | https://youtu.be/8Z99_WPQS-U

I dimenticati #60 | Dorothy Stratten
Skatetown, U.S.A., regia di William A. Levey (1979) | https://youtu.be/d6QZKeufT_I

...e tutti risero (They All Laughed) è un film del 1981 diretto da Peter Bogdanovich, con Audrey Hepburn e Ben Gazzara. | https://youtu.be/DZ2U_8pG4ro

I dimenticati #61 | Troy Donahue
Eredità selvaggia (Wild Heritage) è un film western statunitense del 1958 diretto da Charles F. Haas e interpretato da Will Rogers Jr., Maureen O'Sullivan e Rod McKuen. È basato sul racconto del 1953 Death Rides This Trail di Steve Frazee. | https://youtu.be/S11CAiYrHZo

Gli evasi del terrore (Voice in the Mirror) è un film del 1958 diretto da Harry Keller. | https://youtu.be/oi9lWAa9Cgs

Dr. Alien - Dallo spazio per amore (Dr. Alien) è una commedia erotico-demenziale di fantascienza del 1989 diretta da David DeCoteau. | https://youtu.be/oanqBYHo2ak

Le voci del silenzio (Sounds of Silence), regia di Peter Borg (1989) | https://youtu.be/PHTkp3nsODQ

Film sulla Resistenza

Roma città aperta è un film del 1945 diretto da Roberto Rossellini. È una delle opere più celebri e rappresentative del neorealismo cinematografico italiano. È il film che fece acquisire notorietà internazionale ad Anna Magnani, co-protagonista insieme ad Aldo Fabrizi, qui in una delle sue interpretazioni più famose. | https://youtu.be/4od035lmwaM

Paisà è una pellicola cinematografica a episodi del 1946 diretta da Roberto Rossellini. Seconda pellicola della Trilogia della guerra antifascista, è considerata una delle vette del cinema neorealista italiano.[1] Girata con attori prevalentemente non professionisti, rievoca l'avanzata delle truppe alleate dalla Sicilia al Nord Italia attraverso 6 episodi: Sicilia, Napoli, Roma, Firenze, Appennino Emiliano, Porto Tolle. | https://youtu.be/TpYvZyLXago

Il sole sorge ancora è un film del 1946 diretto da Aldo Vergano. Questa pellicola neorealista sulla Resistenza ha ricevuto due Nastri d'argento. | https://youtu.be/XSV2nQZo35k

La lunga notte del '43 è un film del 1960 diretto dal regista italiano esordiente Florestano Vancini, liberamente tratto dal racconto Una notte del '43 della raccolta Cinque storie ferraresi, libro con il quale Giorgio Bassani vinse il Premio Strega nel 1956. | https://youtu.be/Y5wgmQA2ZpA

Achtung! Banditi! è il primo film di Carlo Lizzani. Fu girato nei dintorni di Genova, fra le frazioni di Campomorone, Pontedecimo e altre località della Val Polcevera. | https://youtu.be/LPo8ElmEmpk

Tutti a casa è un film del 1960 diretto da Luigi Comencini, sceneggiato dal regista stesso insieme a Marcello Fondato e alla coppia Age & Scarpelli. | https://youtu.be/94zcGesF-Ss

Le quattro giornate di Napoli è un film drammatico del 1962 diretto da Nanni Loy. Il film, ispirato al libro di Aldo De Jaco La città insorge: le quattro giornate di Napoli del 1956, fu prodotto da Goffredo Lombardo e fu candidato all'Oscar nel 1962 come miglior film straniero e per la sceneggiatura. | https://youtu.be/rUt4zxWuxXU

A cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (LXVI)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Massimo Cacciari

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

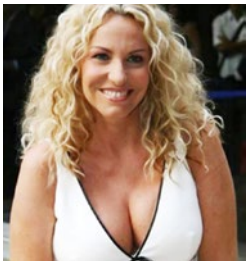
Sandra Milo

Mauro Corona

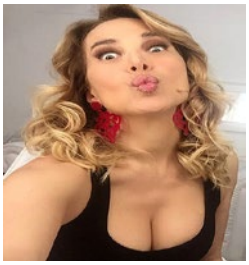
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

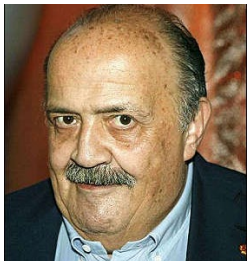
Flavio Insinna

Bruno Vespa

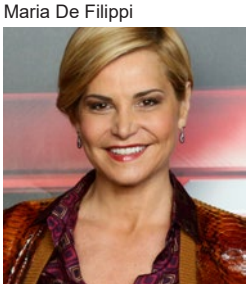
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

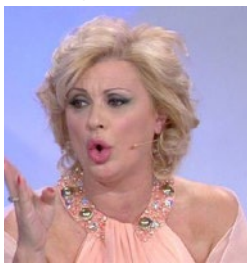
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

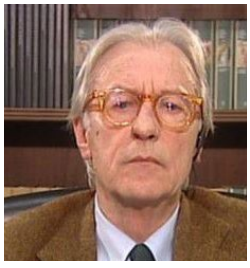
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

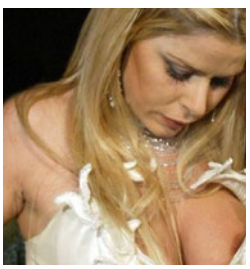
Federica Panicucci

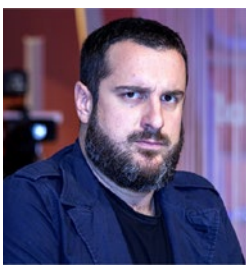
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Ci sono dei giorni... e delle lune (1990) di Claude Lelouch

È solo nel giorno del divorzio che si scopre l'uomo che si è sposato

Donna sola (Annie Girardot) e Il proprietario della locanda (Vincent Lindon)

Auguri per le prossime festività di fine anno. Il prossimo numero uscirà il 2 Gennaio

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.moviementu.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.gravinacittaaperta.it
www.aamod.it/link/
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.associazionebandapart.it/
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.lombardiaspettacolo.com
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
il marxismo libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.officinastudiotempi.com
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.yesartitaly.it
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.raccontardicinema.it
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
http://gamificationlab.uniroma1.it
www.artnove.org/wp
cinemaeutopia
www.tiranafilmfest.com
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org
www.iodmagazine.it/partnership-2
www.festivalfike.com/apoios-e-parceiros
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it